

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
NÍVEL MESTRADO**

BAIRON OSWALDO VÉLEZ ESCALLÓN

GRANDE SERTÃO: VEREDAS: UMA EPOPÉIA DA ESCRITA

Florianópolis

2010

BAIRON OSWALDO VÉLEZ ESCALLÓN

GRANDE SERTÃO: VEREDAS: UMA EPOPÉIA DA ESCRITA

**Dissertação apresentada como requisito final
para a obtenção do título de Mestre, pelo
Programa de Pós-Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa Catarina.**

Orientador: Profa. Dra. LILIANA REALES

Florianópolis

2010

A Luz;
A Jaime “sertanejo” Fajardo e seu “Pacto *clown* o diabo”.

AGRADECIMENTOS:

Este trabalho não teria sido possível sem a paciência, a colaboração e o apóio das seguintes pessoas e instituições. Agradeço a todos eles, pelas razões a seguir:

A minha família –Ana, Zulay e Oswaldo–, por me suportar sem abdicações.

À professora Liliana Reales, minha orientadora, por sua *vigília*.

Ao Núcleo Onetti, por me abrir as suas portas.

Aos professores Carlos Eduardo Schmidt Capela e Ana Luiza Andrade, integrantes da Banca de Qualificação da primeira versão deste trabalho, por suas preciosas sugestões e pelo estímulo que me deram para desenvolvê-lo até seu estado atual.

Aos meus companheiros e amigos da PGL, pelas suas contribuições, debates e pela cálida acolhida que a Luz e eu recebemos deles.

À própria PGL, por me dar o espaço, o tempo e os recursos para me manter no mestrado e desenvolver esta dissertação.

À CAPES, pela bolsa de estudos que me concedeu durante o último ano do mestrado.

A todos aqueles que, no curso dos últimos três anos, têm feito da minha existência algo grato, o que não é de pouca ajuda quando se trata de realizar um trabalho difícil. Para todos eles – Isca, Iago, Alejo e Fernanda, Marcela e Charlie, Jiana e Fernando, Juan Carlos, Carlos e América, Juan Manuel e Juliana, Vladimir, Luis Romero (Costa Rica), Nadia, Fábio e Aldeci, Sandro, Ana, Zé Virgílio, Aleph e Leila; assim como para a imensa comunidade que me acompanha fora da Colômbia –os meus mais sinceros agradecimentos.

RESUMO

Grande Sertão: Veredas (1956), enquanto escritura, participa, ao mesmo tempo que foge, do gênero epopéia –salientado pela crítica rosiana como um dos seus referentes fundamentais. Esta dissertação de mestrado descreve essa paradoxal participação genérica ao menos em três níveis, imbricados e em extrema tensão: a ação, a narração e a transcrição ou passagem ao texto. Finalmente, reflete-se sobre como nessa “epopéia” da escrita algumas certezas e consensos são incessantemente interrompidos, sobre como nela se *excreve* (ou pesa fora da inscrição) uma existência comunitária sem um sentido “dado” ou a se impor –a aventura de uma convivência em um mundo de errância, sem retorno à origem nem destinação final, cuja consistência é o exílio.

Resumen

Grande Sertão: Veredas (1956), como texto escrito, participa, al mismo tiempo que escapa, del género epopeya -destacado por la crítica de la obra de Guimarães Rosa como uno de sus referentes fundamentales. Este trabajo describe esta paradójica participación genérica al menos en tres niveles imbricados y en extrema tensión: la acción, la narración y la transcripción o pasaje al texto. Finalmente, se reflexiona sobre como en esa “epopeya” de la escritura son incesantemente interrumpidos ciertos consensos y certezas, sobre como en ella se *excribe* (o pesa fuera de la inscripción) una existencia comunitaria sin un sentido “dado” o a imponerse, la aventura de una convivencia en un mundo de errancia, sin retorno al origen o destinación final, cuya consistencia es el exilio.

Abstract

Grande Sertão: Veredas (1956), as a written text, participates, and at the same time escapes, from the epic gender –highlighted by critics of Guimarães Rosa’s work as one of its fundamental referentials. The present work describes this paradoxical participation at least on three levels, imbricated and in extreme tension: the action, the narration and the transcription. Finally, there is a reflection about how in that “epic” of the writing, several consensus and certainties are interrupted, about how in it a communitary existence is *exscripted* (or has a weight outside the inscription) without a “given” sense or without imposing itself, the adventure of a life together in a world of errancy, without return to the origin or final destination, whose consistence is the exile.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
Antecedentes	10
Proposta	12
Abordagem	15
Premissas	17
Procedimento	19
Diferimentos	20
Aposta	22
A aventura	23
 CAPÍTULO I	
VESTÍGIOS DA EPOPEIA: UM PACTO DEMONÍACO	26
1. Preliminares	26
Perspectivas	27
Estruturas	28
Vestígios	29
<i>Corpus- neblina</i>	32
Anacronismos	32
Bricolagem	34
Traços	35
Passagens	37
Fechamento	40
Aporias	41
2. <i>A iniciação</i>	43
O mundo dos pais	46
Opinar obedecendo	48
Tontear de alturas	50
3. <i>A investidura</i>	51
O rei da natureza	51
Figura e ação	52
Imortal mortalidade	54
4. <i>O(s) pacto(s)</i>	55

O pacto social	55
a). O dentro e o fora	55
b). O formato do humano é inumano	58
c). Dar o corpo	61
d). <i>Zoé e bíos</i>	63
e). O bem é o mal	66
f). Afinal, a nêmesa é imprescindível	69
g). Herói e bandido	71
Pactos sem assinar	74
a). “Um outro pode ser a gente; mas a gente não pode ser um outro...” ..	77
b). Apropriação- Possessão	83
5. <i>O crepúsculo</i>	85
CAPÍTULO II	
DEPOIS DAS TEMPESTADES	91
1. O certo no incerto (de novo).....	92
Estrutura da saúde.....	93
a) O mal	94
b) Dialética do exílio	96
<i>Religare</i>	98
Secularização	101
2. Olhar de chumbo	104
Veredas da prosa	106
a). Perspectiva.....	107
b). <i>Summum</i> : a virilidade madura.....	109
c). Espelho preto.....	110
<i>Emplazamento</i>	111
a). “Por cima de estados escuros...”	111
b). Menina-do-olho – Posta em quadro.....	114
3. A forma.....	115
Ressalvas.....	116
A morte apropriada.....	118
a). Ponto de fuga.....	119
b). Armação.....	121

c). Alto contraste.....	123
Enredado no enredo.....	124
a). Obra de si.....	124
b). A autoridade da morte.....	127
4. Má infinidade.....	128
5. <i>Neblina</i>	130

CAPÍTULO III

UMA EPOPÉIA DA ESCRITA (A MODO DE CONCLUSÃO)	133
1. <i>différance</i>	134
<i>Dia</i>	136
2. “Estória” de Davidão e Faustino.....	137
a) As posições	139
b) Dispositivo do pacto.....	140
c) A operação letrada	141
3. Uma alternativa: a transcrição.....	144
“O que é para ser –são as palavras [escritas]”: perspectiva diacrítica.....	145
<i>Shifters</i>	147
“O tempo é a vida da morte”	149
Obra de perda.....	151
<i>Êthos</i>	153
4. O traçado que toca.....	154
Surpresa.....	155
<i>Relegere</i>	156
[(O jogo)].....	158
<i>Grandes Sertões: Veredas</i>	159
“O tempo é a vida da morte: imperfeição”	160
Dar o <i>corpus</i>	160
Profanação – Disposição.....	161
5. Do título.....	163
BIBLIOGRAFIA	168

“Mas o sentido do tempo o senhor entende, resenha
duma viagem. Cantar que o senhor fosse.
De ai, de mim.”
(*GS:V*, p. 455)

INTRODUÇÃO

Antecedentes

A presente dissertação de mestrado parte da interrogação pelo caráter “épico” de *Grande Sertão: Veredas* (1956). Trata-se de um tópico destacado, dentre os propostos pela crítica literária, ao longo dos 53 anos da história de leitura desse livro fascinante. Com efeito, já a temática era indicada nos ensaios pioneiros “O homem dos avessos” (1957) e “Trilhas do Grande Sertão” (1958), de Antonio Candido e Manuel Cavalcanti Proença, respectivamente. Desde então, quase todo trabalho crítico tem se referido, com relativa amplitude e orientações teóricas diversas, às evidentes ligações da narrativa com a epopéia clássica e medieval e com a novela de cavalaria. Claros exemplos dessa preocupação são os livros *As formas do falso* (1972), de Walnice Nogueira Galvão, e *A cultura popular em Grande Sertão: Veredas* (1984), de Leonardo Arroyo, em que os críticos expõem contundentemente como esse “épico” provém de fontes tão diversas como a literatura de cordel, o romanceiro medieval –ainda hoje com remanências na cultura popular do *Hinterland* brasileiro–, ou de uma vasta tradição letrada que, problematicamente, “pratica a analogia entre jagunço e cavaleiro andante, latifúndio e feudo, coronel e senhor feudal, sertão e mundo medieval” (Nogueira, 1972, p. 52). Grande parte da crítica tem concentrado seus esforços em desvendar os termos dessa analogia, encontrando profundas raízes históricas para a supervivência de tal imaginário, e elaborando uma impressionante relação de referências, motivos e estruturas da epopéia dentro da narrativa de João Guimarães Rosa e, correspondentemente, ao interior tradicional do Brasil.

Uma vertente derivada, que com certeza elabora os seus pressupostos a partir da suspeita de Walnice Nogueira de que essas sobrevivências do imaginário épico representam a crítica a uma “verdadeira célula ideológica” (1972, p. 52), tem tentado compreender esses elementos além do assunto e da herança literária, quer dizer, ler aquele “*epos*” como um princípio formal, que gera certo desenvolvimento de significações dentro do *corpus* mesmo de *Grande Sertão: Veredas*, sobretudo à luz da história brasileira e das particularidades e evolução da sua estrutura social. Entre esses trabalhos, vale a pena mencionar “A epopéia de Riobaldo” (1988) de José Hildebrando Dacanal, *O Brasil de Rosa* (2004) de Luiz Roncari, e *Grandesertão.br* (2004) de Willi Bolle. Chama a atenção o fato de que essas abordagens

elaborem as suas propostas de leitura crítica orientadas por um sistema de oposições dialéticas, do qual a obra seria a síntese, e que no ensaio “O homem dos avessos”, de Antonio Candido, se anunciava na contradição entre “o mito e o logos; o mundo da fabulação lendária e o da interpretação racional” (1991, p. 309)- que se desenvolveria, na obra posterior do importantíssimo crítico brasileiro, em um “super-regionalismo” (Cfr. 1987, 2002) que concentra em si as tendências literárias e as temáticas locais e universais.

Uma rápida revisão dos trabalhos acima mencionados pode oferecer um panorama –só geral e, portanto, limitado- do tratamento que o problema tem recebido até hoje. Dacanal tenta compreender em *Grande Sertão: Veredas* “o que se poderia chamar de um novo gênero épico” (1988, p.17) e o encontra na síntese de estruturas de consciência opostas no narrador Riobaldo que, desde um plano presente de imanência, contaria os avatares do seu trânsito vital, em uma decorrência evolutiva desde um “mundo de estruturas conscienciais mítico-sacrais, primitivo, [para um] outro, o mundo da civilização, o mundo de uma consciência reflexiva já no plano do lógico-racional” (p.29). Na perspectiva de Dacanal, o épico está dado por esse presente da narração, um plano “sem crise” em que Riobaldo estaria estancado em um ponto intermediário no caminho da superação racional de “terrores primitivos” (p.30), com o que seria uma representação do Terceiro Mundo subdesenvolvido em vias da “solução de compromisso” (p.70) dessa condição¹. Para Luiz Roncari, por sua vez, a obra de Guimarães Rosa é a de um “intérprete do Brasil” que faz uma “representação do país” nos níveis de vida pública e vida privada, correspondentemente transformados em ficção mediante os gêneros da epopéia e do romance (2004, pp. 20-21). Para esse crítico, a reunião dos dois gêneros faz com que “o périplo do herói deixe de ser apenas o de um indivíduo, para sintetizar e alegorizar também o de um povo” (p. 86). Com isso, a confluência dos gêneros deverá proposta política ou solução, também, das contradições da sociedade, em uma “harmonização das forças contrárias” ou em uma certa “civilização brasileira” em que os opositores consigam conviver sem se esmagar (pp. 23-24). No caso de Willi Bolle, o épico é a representação de “utopias manipuladas pela retórica dominante” (2004, p. 122), um discurso dominado pelos “donos do poder” que tenciona “eclipsar as desigualdades sociais e as vidas e mortes dos que ‘respiram’ no sertão” (p. 29). Para Bolle, *Grande Sertão: Veredas* seria uma desmontagem

¹ “[...] Riobaldo é uma solução de compromisso. Em sua Ítaca\fazenda ele permanecerá eternamente íntegro, unitário, não-problemático. [...] O ser do herói moderno –e do homem ocidental moderno- é um ser estilhaçadamente. O de Riobaldo ainda não. E jamais o será, pois seu mundo épico, como personagem romanesco, é o mundo imutável, perdido e imutável, para sempre. [...] –*Grande Sertão: Veredas* é o Terceiro Mundo em marcha. (Dacanal, 1988, pp. 70-72).

dessas construções retóricas ao ser, ao mesmo tempo, uma reescrita crítica do livro *Os Sertões* (1902) de Euclides da Cunha, um “retrato do Brasil” que visaria “contribuir para que o povoação pudesse se formar como sujeito histórico autônomo a partir de sua autoconsciência” (p.273). Essa autonomia, para o mesmo autor, passa obrigatoriamente por uma “inversão dos papéis costumeiros” em que os “donos do poder” detêm os discursos de forma absoluta, enquanto os “oprimidos” estão condenados a escutar e obedecer (pp.40-41).

Proposta

Nota-se como as abordagens do problema épico em *Grande Sertão: Veredas* poderiam se dividir em duas tendências: uma genealógica (Proença, Arroyo), que se ocupa com as origens culturais do gênero e orienta os seus esforços à elucidação das fontes e das suas transformações ao interior da obra; uma outra, historiográfica e sociológica (Candido, Nogueira, Dacanal, Roncari, Bolle), cuja principal motivação é a revelação da função representativa do épico nos termos de um objetivo ou projeto autoral que tenderia ,quase sempre, à solução, pelo menos estética, das profundas divisões de uma sociedade assimétrica e em plena construção. Não obstante as grandes contribuições dessas propostas, e até do diálogo que se pretende aqui estabelecer com elas como apoios críticos, nos perguntamos se elas seriam suficientes para dar conta da atualidade do livro, isso por ocupar-se fundamentalmente com o seu passado ou origem e com o seu futuro ou consumação histórica. Entretanto *Grande Sertão: Veredas* continua um enigma, demandando um sentido presente, um sentido que, nas palavras de Jacques Derrida, não seja mais “uma modificação (ontológica) da presença” (1991, p. 352), ou uma obliteração da concretude do texto (que vise estabelecer um significado no além de palavras apenas representativas). A alternativa poderia estar em um deslocamento da pergunta “O que significa o elemento épico em *Grande Sertão: Veredas*?”, para uma outra que inquirisse: “Como o elemento épico –se existir- produz sentidos em *Grande Sertão: Veredas*?”. Eis a questão que nos orienta, a opção em que esta dissertação pretende se desenvolver.

Essa procura deve ser apenas provisória e não se esgotar na enunciação de uma leitura definitiva. A proposição da origem do texto no passado genérico ou genético de uma tradição literária é, nesse sentido, tão pouco adequada quanto a sua apropriação na perspectiva de um “além” a ser construído. *Ousia* e *Parousia* não são senão as duas caras de uma mesma moeda,

aquela com a que se quer pagar pela sujeição de uma atualidade impensável senão é como movimento puro, devir, “travessia” segundo a sua própria economia. Se o texto produz sentidos, se ele é *legível*, é porque está estruturalmente desprendido da intencionalidade de um autor e da determinação de um destinatário ou de uma utilidade, porque se constitui como um traço que, na sua iteratividade não-subjetiva, é inapropriável. Segundo Derrida: “Escrever é produzir uma marca que constituirá uma espécie de máquina produtora de sua vez, que a minha futura desapareição não impedirá que continue a funcionar e dando, dando-se a ler e a reescrever” (1991, p. 356).

De outra parte, pensar em um determinado povo-nação como sujeito histórico ao qual estaria destinada a obra literária ou a sua consumação (o que é dominante na crítica chamada “rosiana”), também corre o risco de ser uma forma de apropriação, de sujeição mediante a imposição de um significado, o que não satisfaz a nossa pergunta pela produção de sentido. Derrida tem, a esse respeito, uma prevenção a fazer:

Uma escritura que não fosse estruturalmente legível –reiterável– além da morte do destinatário não seria uma escritura [...] Imaginemos uma escritura cujo código seja o suficientemente idiomático como para não ter sido instaurado e conhecido, enquanto cifra secreta, mais que por dois “sujeitos”. Diremos ainda que, na morte do destinatário, e inclusive dos dois companheiros, a marca deixada por um deles continua a ser uma escritura? Sim, na medida em que, regulamentada por um código, mesmo desconhecido e não-lingüístico, está constituída, na sua identidade de marca, pela sua iteratividade, na ausência de este ou aquele, no limite, pois, de todo sujeito empiricamente determinado. (1991, p. 356)

Cabe dizer que a compreensão da obra literária na consumação transcendental do seu sentido ou na determinação da sua origem, no seu confinamento nacional ou na sua referência genética ao estatuto originário de toda narrativa, opera nela um corte artificioso, sobretudo quando pretende fixá-la em uma imagem inquestionável e totalizadora, esgotá-la em significação sempre exterior à medida que precisa dela como verdade revelada (chame-se “retrato”, “interpretação”, “romance de formação”, “super-regionalismo”, “super-realismo”, etc.). Se o texto emana da verdade ou é apropriado como ponto a partir do qual uma revelação haverá de acontecer, então já não é mais uma “máquina produtora” senão um monumento, um corpo sagrado e intocável: daí à canonização literária há só um passo, e da canonização à subtração da esfera do uso, à musealização² do objeto assim separado, só outro.

² Para Merleau-Ponty, o Museu é o paradigma do falso valor e da separação da obra artística em uma esfera inacessível: “O Museu acrescenta um falso prestígio ao verdadeiro valor das obras ao separá-las dos acasos em

Para Giorgio Agamben, o dispositivo que realiza e regula toda separação, toda subtração da esfera do uso, é o sacrifício (2007, pp.65-66). Se assumimos que *Grande Sertão: Veredas* é uma sorte de livro sagrado, isto é, se concebido como um texto cuja verdade já foi revelada ou ainda o será de uma forma absoluta, estaremos cultuando um corpo sacrificado, separado, colocado em um patamar inacessível, e já não mais o *lendo*. Restaria só um consenso, a restauração de um horizonte de interpretação sem fendas nem dissensos possíveis. Nesse sentido aconteceria com o autor do livro o que Nietzsche desconfiava ter acontecido no território da filologia clássica com Homero: virar quase uma “casca vazia”, um conceito abstrato ele mesmo, um “juízo estético” *per se*. Perante uma mitificação dessas proporções pouco estranha seria a pergunta do poeta: “João existiu de se pegar”? (“Erro dos críticos [disse Valéry]: remontar ao *autor* em vez de remontar à máquina que fez a própria coisa”). Nada mais longe do entendimento da escritura como marca ou “traço”, que acompanha grande parte do pensamento de Derrida (que já morreu), nem da própria opinião de Guimarães Rosa (que, ainda havendo sido declarado “imortal”, também morreu) sobre o texto assinado por ele, que citaremos apenas uma vez, a seguir: “[...] no sertão fala-se a língua de Goethe, Dostoievski e Flaubert, porque o sertão é o terreno da eternidade, da solidão, onde *Inneres und Ausseres sind nicht mehr zu trennen* [‘o interior e o exterior já não podem ser separados’]”. (Lorenz, 1991, p. 86)

Segundo Agamben “toda separação contém ou conserva em si um núcleo genuinamente religioso” (2007, p.65). Isso, vinculado com a idéia da *Estética* hegeliana de que a “epopéia propriamente dita” é uma arte de representação de ações heróicas que, de sua vez, instituiriam o ato de fundação de toda nação (1997, p. 442), é altamente significativo se relacionado com as leituras antes referidas. Para Hegel, a epopéia teria como centro uma “presença vivente no espírito”, um universo de valores “de presença incontestável” (p.439) que “como totalidade original [...] constitui a Saga, o Livro, a Bíblia de um povo” (p. 443). Como emanção privilegiada do Absoluto, esses livros são, para o filósofo, “monumentos³ [que] constituem a verdadeira base sobre a qual repousa a consciência de um povo” (p. 443). Desse ponto de vista, a tarefa do intérprete seria a transmissão e revelação do centro essencial de que se

cujo meio nasceram, e ao fazer-nos acreditar que desde sempre a mão do artista foi guiada por fatalidades. [...] O Museu converte essa historicidade secreta, pudica, não-deliberada, involuntária, viva enfim, em história oficial e pomposa” (2004, p. 94)

³ Para Hegel as palavras “épica” e “epopéia” derivam do mesmo radical que “epigrama”, “epígrafe” e “epigrafia”, que “na verdadeira acepção quer dizer letra(s) gravadas sobre colunas, monumentos, ofertas votivas e outros objetos”. (1997, p. 439)

origina a representação heróica, a sua atividade seria sempre apenas reverencial perante o monumento (funerário, sacro) e a verdade que ele supõe. Nesse sentido, e perante as semelhanças entre esta definição e as abordagens antes mencionadas, cabe dizer que a leitura de *Grande Sertão: Veredas* tem sido, muitas vezes, verdadeiramente épica, tanto no terreno temático quanto no das funções atribuídas à narrativa.

Verdade e sacrifício, portanto, parecem formar uma unidade no universo épico, ou decorrer dialeticamente um do outro. No entanto, nem temática nem função, nem representação nem verdade, *Grande Sertão: Veredas* está ainda a demandar um sentido para a sua incorporação de elementos, estruturas e referências próprios da epopéia dentro do seu *corpus*. A nossa atenção, levando essa demanda em conta, estará sobre essa “máquina produtora” de sentidos em pleno funcionamento, pretende ser antes fisiológica do que anatômica (se é possível a metáfora), e pensar o regime em que esses elementos, estruturas e referências se introduzem no texto e dão-lhe andamento. E ele só funciona como escritura, um tipo de corpo em que o sentido está sempre a acontecer como toque, segundo Jean-Luc Nancy:

[...] tocar no corpo, tocar o corpo, tocar, enfim –está sempre a acontecer na escrita. [...] Ora, a escrita tem o seu lugar no limite; e se lhe acontece portanto qualquer coisa, é simplesmente o *tocar*. Tocar o corpo com o *incorpóreo do sentido*, e assim, *tornando o incorpóreo tocante*, ou fazendo do *sentido* um toque. (Nancy, 2000, p. 11).

De que forma *Grande Sertão: Veredas* se constitui como escrita? Como toca o seu sentido? Precisamente: *sendo* escritura, desconstruindo a epopéia, profanando o consenso, o lugar sagrado das verdades “de presença incontestável” de que falava Hegel.

Abordagem

Ifigênia deve morrer para a ação da *Ilíada* acontecer, Tróia tem de cair, Ulisses deve exterminar os seus oponentes para reconstituir a unidade patriarcal. Um sacrifício de algum tipo dá o seu sustento ao universo de valores da “idade heróica”; um derramamento de sangue, uma imolação ao menos em potência (Abraão e Isaac), são eventos detonantes, a necessária violência constituinte de toda ação épica, de toda “epopéia propriamente dita”.

Sabemos também que esses sacrifícios implicam com posterioridade o seu retraimento como narrativas em um “passado absoluto” ou “idade dourada” que os faz inquestionáveis do ponto de vista histórico. Segundo Mikhail Bakhtin, o passado épico “está isolado pela fronteira absoluta de todas as épocas futuras e, antes de tudo, daquele tempo no qual se encontram o cantor e seus ouvintes. Esta fronteira, por conseguinte, é imanente à própria forma da epopéia e percebe-se que ela ressoa em cada sua palavra” (1998, p. 407). O dispositivo épico, então, é também genuinamente religioso: começa pelo sacrifício (que é subtração de um corpo oferecido) e decorre na separação do próprio relato do ritual em uma esfera estruturalmente inacessível, perante a qual só resta um papel de reprodutor ou ouvinte.

Porém, em *Grande Sertão: Veredas* não temos ação, narrador e ouvintes em planos isolados: perante os nossos olhos só temos um corpo de letra, um texto. Isso, no entanto, não quer dizer que essas categorias não se insiram *de alguma maneira* no livro senão que, complexamente, elas são constitutivas da sua textura e que, entretecidas, a conformam. Um dos procedimentos do presente trabalho é tentar mostrar como é que isso acontece. Entretanto, baste citar a seguinte afirmação de Bakhtin: “Destruir esse limite significa destruir a forma da epopéia enquanto gênero” (p.407). Para Agamben há uma forma de restituir ao uso da comunidade tudo que tem sido separado dela em uma esfera autônoma, posto além do limite da experiência: a *profanação*, “um uso totalmente incongruente do sagrado” (2007, p.66). E o ato profanatório por excelência é o *toque*:

Basta que os participantes do rito toquem essas carnes [as destinadas à imolação aos deuses] para que se tornem profanas e possam ser simplesmente comidas. Há um contágio profano, um tocar que desencanta e devolve ao uso aquilo que o sagrado havia separado e petrificado. (p. 66)

Portanto, se nessa escritura há um toque entre o que havia sido separado, como afirmamos, se a separação é um dispositivo estrutural da epopéia, então *Grande Sertão: Veredas* está profanando-a, tocando nela, destruindo “a forma da epopéia enquanto gênero”, ou desconstruindo-a, segundo preferimos. Isso é questão de vida ou morte, *sentido*, como veremos.

Premissas

De outra parte, e como já se mencionou, a distância épica exige certa passividade no que tange aos valores que comporta, porque eles constituem uma “presença vivente no espírito”, ou a “verdadeira base sobre a qual repousa a consciência de um povo” (Hegel, 1997, p. 443). Como eles são uma essência prévia, uma *pré-essentia*, e ante eles a consciência do povo tem que se manter em repouso, então pode se dizer que o monumento que os representa requer de um pensamento imóvel, do *lugar-comum*: o consenso é uma premissa de gênero, um verdadeiro contrato social.

Ora, *Grande Sertão: Veredas* tem pelo menos dois contratos não assinados, ou pactos, que o motivam como relato: um pacto demoníaco e um contrato de palavra entre o protagonista e forças superiores que orientam a sua vida e o lançam no caminho da morte, na ação de armas propriamente dita. Essa ação insere-se também, ou melhor, precisa do engajamento da personagem dentro de um universo de representações em que valores como a coragem, o bem, o mal, o bando, a heroicidade, a transcendência, são inquestionáveis. Chamaremos de “épico” esse universo, o que insere na presente reflexão um terceiro tipo de contrato: o contrato de gênero. Como personagem, Riobaldo recebe do pai, por via da tradição oral, os valores contidos nesse tipo de narrativa e tem por força que aceitá-los para fazer parte da estrutura –a jagunçagem– que eles suportam. Depois, enquanto narrador, ele próprio se defrontará com as antigas convicções e questioná-las-á criticamente, para tentar fugir de seu poder e superar a culpa que desde o seu engajamento o acomete. Em um terceiro momento, esse questionar será acompanhado por um elemento –uma *práxis*– que é um contundente *anticorpo* perante esse universo: a escrita, o lugar do toque e da profanação.

Para Claudio Guillén: “*Pragmaticamente*, ou seja, desde o ponto de vista do leitor, o gênero implica não só um trato senão um contrato” (1985, p.147). A dúvida que faz o Riobaldo-narrador questionar a validade dos contratos “de palavra” que ele celebrou no seu passado de personagem tende a fazer dele próprio um leitor da sua história. Nós, no contato com o texto em que se materializa esse questionamento repetimos o gesto de Riobaldo em todas as suas fases: primeiro, acreditamos (contratamos) estar perante uma ação de cunho épico; logo depois duvidamos do caráter heróico dessa ação; para, finalmente, fazer experiência do derrubamento e profanação do ato sacrificial e da conseqüente queda do universo consensual de valores que lhe dava fundamento (chame-se religioso, social ou

genérico, tudo faz parte de um conjunto). A descrição desse processo é o objetivo principal da presente dissertação.

Já antes dissemos que, em *Grande Sertão: Veredas*, a escrita é um anticorpo contra o consenso. Segundo Guillén:

[...] tem autores que lutam, por assim dizer, contra o gênero que utilizam, introduzindo nele uns anticorpos [...] Não todos os gêneros convivem pacificamente no interior de uma obra, sem que seja questionada a integridade do conjunto –a da literatura mesma como tradição e instituição. (1985, p.178)

Enquanto portadora de institucionalidade e tradição, a crítica literária também comporta os seus consensos, precisa deles para sobreviver e desenvolver-se. Acreditamos que um desses consensos tem muito a ver com a procura pelo significado e/ou a origem do texto: a compreensão do evento de linguagem que *dá lugar* a *Grande Sertão: Veredas*. “Testemunho” (Nogueira Galvão), “diálogo” (Chiampi Cortez), “monólogo exterior” (Coutinho), “diálogo pela metade” ou “monólogo inserto em situação dialógica” (Schwarz), “diálogo- monólogo” (Dacanal), conversação, etc. – quase qualquer abordagem dessa narrativa toma como pressuposto um tipo textual que decorre da opção por um discurso “oral”, da fala, registrado em signos escritos. Se levarmos em conta que para Bakhtin, a epopéia é um gênero bem mais velho do que a “escritura e o livro” e o seu estudo é “análogo ao das línguas mortas” (1998, p. 397), falar aqui de uma epopéia *da escrita* e não só escrita, não só transcrita ou composta *de* signos escritos, mostra toda a sua complexidade, e o contraste com o consenso crítico. Essa conformidade tem a ver com um jogo do texto: fazer acreditar que ele só é o suporte de um discurso pré-existente, que ele só registra palavras lançadas no ar da oralidade sem modificá-las, como se isso fosse possível. Se acreditarmos sem mais nessa ilusão podemos passar por alto a instância específica em que a escrita tem lugar, para só procurar significados no registro e não no ato de registrar, na ação da personagem e nas suas palavras como narrador, exclusivamente. Mas, através dessas mesmas palavras, sabemos que –na ficção, é claro– alguém escuta a narração e a transcreve em uma caderneta; portanto, temos, sim, um narrador que ainda é o protagonista do que relata, mas o que temos perante os olhos, o que lemos, é o produto de uma transcrição: a diferença entre narrador e narratário, então, faz aqui toda a *diferença*; ela se concretiza como escrita, e assim é diferimento do consenso, *corpus* em movimento, anticorpo.

Isso, ainda que parecesse muito simples, tem múltiplas consequências sobre o presente trabalho, como se notará no seu desenvolvimento. Alguma reflexão sobre como essas consequências afetam, principalmente, o posicionamento crítico perante a obra, também faz parte do seu objetivo. Por enquanto, vale dizer que uma aventura da escrita, uma sua odisséia, espreita por trás dessa transcrição: uma ética da escritura, um gesto produtor de sentidos que dá lugar a uma linguagem corriqueiramente banida do domínio da Letra; (além do *épos*) um *êthos* ou morada habitual na linguagem, que não poderia ser uma opção de liberdade se não fizesse sua descida aos infernos, se não passasse ela mesma por uma experiência da morte. Um lugar de habitação para a comunidade, afinal, não mais o lugar-comum do consenso, mas um *lugar comum* para viver.

Além do lugar-comum, o texto introduz os valores do universo épico e brinca com eles profanando-os, participa deles como uma forma de fugir do seu domínio. Essa é uma “lei do gênero”, o traço lançado à aventura, segundo Jacques Derrida:

Pode alguém identificar o trabalho da arte, de qualquer arte, mas especialmente o trabalho da arte discursiva, se ela não suporta o traço de um gênero, se ela não o assinala ou menciona ou o faz notar em algum sentido? [...] Um texto não pode não pertencer a um gênero, não pode existir sem gênero ou com pouco gênero. Todo texto participa de um ou vários gêneros, não existe texto sem gênero, há sempre gênero e gêneros, ainda que participar nunca chegue a ser pertencer. E isto não por causa de um desbordamento de riqueza ou de produtividade livre, anárquica e inclassificável, mas por causa do próprio traço de participação, do efeito de código e marca genérica. Marcando-se como gênero, um texto demarca-se. (1992, p.p. 229-230)

Procedimento

Participação sem pertença, demarcação na marcação: eis o estatuto paradoxal que procuramos para *Grande Sertão: Veredas*. Uma afiliação irrestrita do texto a um gênero específico falsificá-lo-ia tanto quanto uma omissão automática do problema. Essa participação, ao calor das considerações prévias, faz duvidar da classificação mais tradicional que a crítica tem feito do livro como “sem dúvida [...] uma epopéia” (Cavalcanti Proença, 1973, p.166) e da subsequente identificação dos seus elementos. Mas um traço de gênero não

é um princípio de identidade⁴, não poderia ser apropriado nem exibido como valor além da sua própria força de disseminação. A dúvida, já que nos orientamos como leitores pelos gestos de Riobaldo, deve ser o nosso procedimento (tem de existir um “porém”, um “não obstante”, já que o trabalho crítico se faz com um pé-atrás). Além disso, e levando em conta que só se duvida de uma aparência de similitude ou de identidade, não podemos simplesmente não inquirir pela proximidade de algumas séries de sentido da narrativa com elementos que a teoria literária tem apontado como salientes no gênero épico; só que a nossa atenção estará dirigida a como as séries produzem diferenciações respeito dessas semelhanças, a como o conjunto, o tecido do texto se marca ao demarcar-se. Segundo o teórico Earl Miner “Em todo assunto [literário] importante procuramos a semelhança, a importância valiosa, ou deixaríamos de procurar. Mas não a achamos senão através da diferença” (*apud* Guillén, 1985, p. 155). A nossa procura, então, atentarà às similitudes, mas sempre apontando como ao se conformar como texto singular elas fogem da compulsão classificatória, a como devêm escritura desconstruindo o seu referente.

Diferimentos

Se isso acontece, adiantamos, é porque *Grande Sertão: Veredas*, ao ser uma transcrição das palavras do Riobaldo-narrador - aquele que duvida do universo de valores com que pactuou no passado-, está contaminado de incerteza, é um território de procura infinita, um lugar de indiscernibilidade perante o que aparece à visão ou à inteligibilidade. Essa contaminação provém de um fato muito importante para o livro e para a presente pesquisa: a morte e reconhecimento de Diadorim. É só a partir desse evento que o protagonista abandona a luta armada e se questiona a validade do pacto, quer dizer, entra em um processo crítico, de crise, em que a transparência, o caráter diáfano da ação suposta heróica, começa a desabar. Desde a sua morte, Diadorim olha para Riobaldo, impedindo-lhe uma visão clara, ou ao

⁴ Para Agamben : “A transformação da espécie em princípio de identidade e de classificação é o pecado original da nossa cultura, o seu dispositivo mais implacável. Só personalizamos algo - referindo-o a uma identidade - se sacrificamos a sua especialidade. Especial é, assim, um ser –um rosto, um gesto, um evento- que, não se assemelhando a *nenhum*, se assemelha a *todos* os outros. O ser especial é delicioso, porque se oferece por excelência ao uso comum, mas não pode ser objeto de propriedade pessoal. Do pessoal, porém, não são possíveis nem uso nem gozo, mas unicamente propriedade e ciúme. [...] O ser especial comunica apenas a própria comunicabilidade. Mas esta acaba separada de si mesma e constituída em uma esfera autônoma. O especial transforma-se em espetáculo. O espetáculo é a separação do ser genérico, ou seja, a impossibilidade do amor e o triunfo do ciúme. (2007, p. 54).

menos sem perdas, do mundo. Por isso o narrador não consegue se afirmar sem também dizer: “[...] mas Diadorim é a minha neblina” (*GS*:V, p. 22). A idade heróica, essencialmente diáfana (Cfr. Auerbach, 1996; Lukács, 2007), está embaçada por essa neblina, ela paira sobre toda ação e cobre toda certeza, as assina sem parar. A neblina da morte do ser amado é a marca a partir da qual o texto demarca-se, forma-se como diferimento a respeito de uma pressuposição épica. Então, o texto mesmo, ao ser uma transcrição desse estado de coisas, é um *corpus-neblina*.

Essa escritura, como *corpus-neblina*, é um antídoto, pois, contra o contrato de gênero, ela assinala na direção da ruptura com um consenso. Pelo menos na de um dissentimento se não ruptura total, pois é discreta e mantém a verdade do lugar-comum como um ponto de referência. Esse dissentimento faz da visão diáfana de um universo inquestionável uma questão problemática, leva essa visão ao seu limite, a sua aporia –porque a neblina sempre permite a visão só até certo ponto, a impede de ir além ao mesmo tempo que exige uma aproximação, para depois jogar o impedimento alguns passos para a frente, exigindo uma nova aproximação... Esse diferimento, então, levando a visão ao extremo, demanda uma intimidade em movimento, um encadeamento que tem a possibilidade de gerar sempre novos sentidos. Se *Grande Sertão: Veredas* é um *corpus-neblina* é porque joga o seu sentido sempre mais longe, ele é um jogo “anadiomeno, rítmico, de la superficie y del fondo, del flujo y del reflujo, de la tracción y de la retracción, de la aparición y de la desaparición”, nos termos de Georges Didi-Huberman (2006, p.17). Nesse jogo, tudo que é visível, tudo que se separa como verdade, carrega em si o sintoma de uma perda inelutável e infinita, a própria obra é uma “obra de pérdida” (p.17) e uma questão de ser.

O jogo é, na reflexão de Agamben, a atividade profanatória por excelência, na medida em que brinca com objetos, conceitos, corpos, funções, etc. comumente muito levados a sério, tirando deles novos sentidos ao restituí-los ao livre uso humano (2007, p. 66). Evidentemente, esses novos sentidos em cadeia aberta diferem até o impensável o centro essencial de que emana, supostamente, todo significado, fazendo dele próprio um lugar vazio. Para Derrida, “a ausência de significado transcendental amplia indefinidamente o campo e o jogo da significação” (Derrida, 1995, p. 232), o que quer dizer que a verdade é ela própria questionável, e que o questionamento é ação do verbo ser, indeterminação e procura, movimento, vida jogada na “aventura seminal do traço”:

O jogo é sempre jogo de ausência e de presença, mas se o quisermos pensar radicalmente, é preciso pensá-lo antes da alternativa da presença e da ausência; é preciso pensar o ser como presença ou ausência a partir da possibilidade do jogo e não à inversa. [...] Esta afirmação determina então o não-centro sem ser como perda do centro. E joga sem segurança. [...] No acaso absoluto, a afirmação entrega-se também à indeterminação genética, à aventura seminal do traço. (1995, p. 248)

Para Jean-Luc Nancy o jogo entre a verdade e o sentido é também uma questão de ser. Segundo este autor, a verdade é sempre o produto de uma pontualização, opera ao estabelecer um enunciado sobre um estado de coisas, ao tirar uma imagem instantânea do ser em determinado momento. Entretanto, o ser enquanto ser (*esse*) “é o ser como ação do verbo ser” (2003[a], p.30), ou seja, é um fluxo inesgotável em uma proposição. Diferindo da verdade, cuja principal operação é o estabelecimento (consensual) de uma significação para determinados significantes, o sentido seria autêntica manifestação do ser enquanto ser. Se o sentido é também ação do verbo ser, ele só é *sendo*, jogado no movimento, se diferenciando permanentemente das pontualizações, levando as proposições de verdade ao limite (aporia) em que se entrecruzam e produzem novos significados. “A verdade pontua, o sentido encadeia [...] a verdade é semântica, o sentido sintático” (p.33), expõe Nancy, o que quer dizer que o sentido decorre das significações, extrai delas a potência de significar (esgotada nas pontualizações de verdade) e as leva a configurar novas significações que, por sua vez, haverão de ser levadas ao limite e produzirão, em novos encadeamentos, outras possíveis combinações. O sentido, portanto, é potência de significar levada ao extremo, faculdade dos enunciados em sua montagem sintática: “Significância, excesso do sentido sobre as significações” (p. 26).

Aposta

É como *corpus-neblina*, então, como jogo entre a verdade pressuposta e as significações por vir que *Grande Sertão: Veredas* produz o seu sentido: eis uma hipótese de trabalho, também e sobretudo no que toca ao “caráter épico” de que temos falado. Pensar o texto como *corpus-neblina* é uma forma de encarar a dificuldade de toda fixação ou catalogação da obra ou do gênero, é, enquanto metáfora crítica, só um signo que “substitui o centro, que o *supre*, que ocupa o seu lugar na sua ausência [...] [mas só] como suplemento” (Derrida, 1995, p.245). Se o texto está formado pela disseminação de sentidos, se ele é o lugar em que se apresentam

substituições de signos até o infinito, em uma cadeia de diferimentos incessantes (*différance*, com *a*, diz Derrida); se ao diferir-se, demarcar-se, a obra se marca como diferença de si, então a nossa metáfora crítica mostra como o traço do gênero é a impronta de um ser singular cujo fundamento não é pontualizável como essência primeira, como *pré-essentia* nem como *parousia*, mas que abre o jogo das significações como o seu movimento e a sua vida. Essa é a aposta do sentido para Nancy, a aposta que aqui assumimos:

El sentido es: que el existir *sea* sin esencia, que el existir sea para eso que no es esencialmente, para su propio existir. [...] Diferir la Parusía, tal es la tarea. No proyectarla siempre más lejos, al contrario, aproximarla a lo más íntimo: diferir el *pára* (el al lado, la proximidad, la presencia) de la *Ousia* (o *essentia*)” (2003[a], pp. 59-61)

A aventura

Esse *corpus-neblina*, ao ser encadeamento, exige a aproximação, o contato, exige tocar no gênero intocável e trazê-lo de novo à circulação. Isso quer dizer que *Grande Sertão: Veredas* é o traço também de uma não conformidade com o sacrifício, que restitui energia ao corpo morto de Diadorim, profana a sua tumba, contamina com o toque a carne destinada à imolação como ato de fundação, como ponto de origem de uma verdade “inacessível à experiência” (Bakhtin, 1998, p. 407). Esse sentido se faz corpo, texto tocável e legível, e faz a “estória” lendária virar problemática. Não estranha, assim, que Riobaldo diga logo depois de narrar a morte do ser amado:

Aqui a estória se acabou.

Aqui, a estória acabada.

Aqui a estória acaba.

Resoluto saí de lá, em galope, doidável. [...] –aí *ultimei o jagunço Riobaldo*. [...] *Desapoderei*. (GS:V, pp.453-455) [Grifos nossos]

“Desapoderar” é sair do encantamento da idade heróica e bater-se com a dúvida sem um edifício de valores como sustento. A estória acabada, na evidência do corpo morto de Diadorim, é a verdade que está a demandar um sentido se encadeada com prévias pontualizações, se relida e reescrita. Portanto, ao devir escritura, a estória vira história. Como texto, sintaticamente, o *corpus-neblina* contamina a separação sagrada entre o passado

absoluto da epopéia e a experiência histórica. Assim, se ultrapassada a “fronteira absoluta de todas as épocas” de que fala Bakhtin, acontece a catástrofe do universo de claridade da epopéia, porque “Destruir esse limite significa destruir a forma da epopéia enquanto gênero” (Bakhtin, 1998, p. 407). Se o nosso *corpus-neblina* consegue desconstruir esse limite, esse consenso, se na passagem da “estória” para a história conserva um traço do épico, então estamos perante um texto genuinamente profanador:

Profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas. A sociedade sem classes não é uma sociedade que aboliu e perdeu toda memória das diferenças de classe, mas uma sociedade que soube desativar seus dispositivos, a fim de tornar possível um novo uso, para transformá-los em meios puros (Agamben, 2007, p.175)

Essa desativação do dispositivo do sacrifício, esse “desapoderar”, é para Agamben um acontecimento do meio puro:

A atividade que daí resulta torna-se dessa forma um puro meio, ou seja, uma prática que, embora conserve tenazmente a sua natureza de meio, se emancipou da sua relação com uma finalidade, esqueceu alegremente o seu objetivo, podendo agora exhibir-se como tal, como meio sem fim. Assim, a criação de um novo uso só é possível se ele desativar o velho uso, tornando-o inoperante. (2007, p.75)

Qual é o “novo uso” promovido por *Grande Sertão: Veredas*? A que prática se refere? É preciso responder, sumariamente: à prática da escritura. Se todo poder tem seu fundamento em um consenso de verdade, de separação sacra (entre o campo e a cidade, entre o local e o universal, entre o *mitos* e o *logos*, entre a ficção e a realidade, por exemplo), a profanação emancipa o meio –a epopéia– de seu objetivo e o mostra como um puro meio, dando-lhe um novo uso, uma função de jogo, enquanto torna inoperante o velho dispositivo. A própria escrita dramatiza-se, narra-se como ação (épica?). Se consideramos a relação do narrado com os signos “-“, “∞” (só são legíveis ou escrevíveis, mas nunca faláveis ou audíveis), que abrem e fecham o texto, veremos que *Grande Sertão: Veredas* é um evento específico de linguagem: uma transcrição, o produto de um saber e de uma técnica determinados. O gesto do narratário, aquele que escuta e transcreve, materializa um novo uso e é, assim, cheio de sentido.

A “aventura seminal do traço” de que falava Derrida é, pois, no caso, toda uma aventura da linguagem escrita. Sem fim e sem origem, mediação pura, essa escrita só é como “ação do verbo ser” e já não uma prisão nem a modificação de uma pré-*essentia*. Sem conformidade

com a captura do ser (sempre amado) na forma definitiva da morte, abstraído nela, cria-se perante os nossos olhos de leitores um ser em andamento, com força e energia sintática: um texto. Como Orfeu, essa escritura precisa descer ao reino da morte, da verdade, para procurar o ser sacrificado. Só que para não perdê-lo de novo, ela tem que evitar repetir a sagração ao virar-se para enunciar uma nova verdade, tem que sentir e fazer sentir esse amor que desde as costas olha, ir ao mundo sem a ilusão do fim da travessia; também não pode esperar a paz de uma revelação, só ser em comum enquanto retorno sem fim dos que caminham (dos que escrevem, dos que lêem). Essa é a aventura da errância, segundo Nancy, a odisséia do sentido: “Odisea: errancia y retorno, pero aquí –y es esta nuestra diferencia con Ulises- retorno a la errancia, retorno de la técnica a la técnica, deconstrucción de Ítaca, de Penélope y de Telémaco, sentido que no se cierra”. (2003[a], p. 67)

Esse é o funcionamento que este trabalho de dissertação pretende descrever, o de uma máquina que se narra como máquina e faz desse acontecimento uma aventura cheia de sentido, “*Grande Sertão: Veredas*: uma epopéia -da técnica- da escrita”, só isso.

CAPÍTULO I

VESTÍGIOS DA EPOPÉIA: UM PACTO DEMONÍACO

“Hei-de às armas, fechei trato
nas Veredas com o Cão.
Hei-de amor em seus destinos
conforme o sim pelo não.

Em tempo de vaquejada
todo gado é barbatão:
deu doideira na boiada
soltaram o Rei do Sertão...

Travessia dos Gerais
tudo com armas na mão...
O Sertão é a sombra minha
e o rei dele é Capitão!...”
(GS:V, p. 350)

1. Preliminares

Conforme antes se anunciou, este trabalho orienta-se pelos gestos do protagonista-narrador de *Grande Sertão: Veredas*, texto cujas fases e processo tentaremos descrever como funcionamento e desconstrução nos capítulos a seguir. Esse processo, que preliminarmente caracterizamos como “aventura seminal do traço” da epopéia, ou como demarcação do gênero, desenvolver-se-á em duas partes: em uma primeira, a presente, que é dominada pela crença ou engajamento da personagem e pela sua conseqüente atuação, dedicar-nos-emos à reflexão sobre a ação narrada; em uma segunda parte, cuja marca principal é a dúvida e permanente questionamento do narrador sobre a legitimidade das suas ações, concentrar-nos-emos na narração propriamente dita. Uma terceira parte, que, aliás, é o capítulo final da nossa dissertação, ocupar-se-á com o evento específico de linguagem em que a narrativa tem lugar e o seu traço principal é a desconstrução de um universo de valores (pressuposto absoluto) pela operação de uma prática determinada e singular: a transcrição do narratário, o “doutor”, uma prática da escrita.

Nota-se, então, que a divisão que propomos tenta recriar, sobretudo, os gestos com que o leitor acompanha Riobaldo na sua procura por um sentido para a sua vida contada e como esse devir precisa de uma progressiva mudança de perspectivas: do engajamento (estruturação) à deserção (secularização), da deserção à escrita em que toda sujeição ao poder é desfeita (profanação). Confiar-nos-emos, assim, à reconstituição dessas perspectivas e à sua caracterização que, por enquanto, poderia se antecipar, na sua seqüência, com as denominações de “perspectiva orgânica”, “perspectiva crítica” e “perspectiva diacrítica”, respectivamente. No entanto, e para que essa ordenação de conteúdos não pareça um esquartejamento, teremos de pensar brevemente na nossa identificação de “perspectivas”.

Perspectivas

Como primeira medida é necessário dizer que em *Grande Sertão: Veredas* não temos contato direto com perspectiva nenhuma enquanto tal e que tudo que delas se conserva sobrevive no texto apenas como vestígio. Isso quer dizer que, caso aceitemos a empresa de reconstituir os gestos que organizam a nossa reflexão, teremos sempre que fazê-lo desde a premissa metodológica de que estamos em contato com um corpo escrito, de que ele é uma transcrição ou registro de uma narração em primeira pessoa em que se medita criticamente sobre ações passadas e de que o que possibilita esse distanciamento crítico é o fato de o narrador ter se posicionado em um território incerto, em que a legitimidade das suas ações como personagem está permanentemente questionada. Da ação à narração, da narração à escrita, portanto, as perspectivas só aparecem como tais desde o distanciamento que uma nova atitude, vertida em uma práxis, permite, e são impossíveis de se considerar como fatos simplesmente acontecidos ou anedotas. Em outras palavras: uma perspectiva, geralmente, não pode ser chamada de tal, em toda a sua limitação, por quem nela acredita até as últimas consequências da ação e a única chance que temos para contorná-la é a partir da sua decorrência em uma prática presente. No caso, essa prática é a escrita e é dela, e com ela, que tentamos discernir gestos que conservam a memória de estados de coisas, relatos de mundo como “totalidades de proposições”, figurações ou representações de mundos em determinados momentos.

Uma perspectiva, dessa maneira, é a totalidade discernível das proposições que sustentam um determinado estado de coisas e, no caso, toda perspectiva é sempre passada e se

conserva no texto apenas seu vestígio. Se, além disso, considera-se que caracterizamos cada perspectiva como “totalidade” o fazemos somente à medida que elas configuram estruturas formais de sentido, verdades enunciadas e levadas ao limite dentro do domínio da linguagem, ou seja, são marcadas e demarcadas, expostas semanticamente e excedidas sintaticamente por um sentido que está sempre em demanda. Se pensarmos, então, na perspectiva como totalidade verdadeira da significação, pensaremos também na escritura (no texto com que trabalhamos) como o encadeamento sintático em que essas totalidades de verdade deixaram apenas uma lembrança: pegadas, cicatrizes.

Ora, já que falamos em “estruturas formais de sentido”, poderiam facilmente se fazer coincidir as perspectivas “orgânica” e “crítica” com traços genéricos bem específicos e difundidos, enquanto que a organicidade pressupõe, para uma imensa fortuna de reflexão teórica, o caráter não-problemático da epopéia, e o distanciamento crítico o espírito problemático do romance. Provisoriamente vamos nos permitir essa vinculação, só que com uma ressalva: não contamos com um correspondente genérico satisfatório para a terceira perspectiva, antes chamada de “diacrítica”, e por enquanto só sabemos que faz referência à prática da escrita, que nela pressentimos vestígios de estados de coisas, de estruturas, de que ela é o registro e a transcendência, o traçado e a sua aventura.

Estruturas

Sentimo-nos, além disso, alentados à demarcação e coligação dessas perspectivas com traços genéricos⁵, pela sua coincidência com a seqüência em que Jean-Luc Nancy, no seu *El sentido del mundo* (2003[a]), pensa as “estruturas formais do sentido”:

Acaso no hay más que tres estructuras formales del sentido: 1. La *observancia* de un orden del mundo o de un rito [epopéia] en la que toda desgracia es una falta trágica que se abre sobre la verdad -2. La *salud*, en la que la desgracia es enfermedad, alienación mundana que interpela la tragedia de su curación/expiación infinita [romance] -3. La existencia en cuanto exposición del ser-en-el-mundo o del

⁵ Vale a pena relembrar que neste trabalho atentamos algumas similitudes genéricas, mas sempre apontando como ao se conformar como texto singular elas fogem da compulsão classificatória. Também: “Um texto não pode não pertencer a um gênero, não pode existir sem gênero ou com pouco gênero. Todo texto participa de um ou vários gêneros, não existe texto sem gênero, há sempre gênero e gêneros, ainda que participar nunca chegue a ser pertencer” (Derrida, 1992, p.p. 229-230); e: “¿Cuántos géneros hay en el arte, cuántos géneros de géneros?; pero no hay arte que no tenga género alguno...” (Nancy, 2008[a], p. 133)

ser-mundo –en la que el mal parece coextensivo del bien, lo “peor” de lo “mejor”, y donde la exposición debe decidirse cada vez [escritura?]. O incluso todavía: el sentido en cuanto dado [perspectiva orgânica], el sentido en tanto mediatizado [perspectiva crítica], el sentido como sorpresa [perspectiva diacrítica]. (p.212)

Como já se anunciou na introdução deste trabalho, nossa abordagem de *Grande Sertão: Veredas* parte de uma interrogação pela sua *atualidade*, pelo seu ser aqui e agora antes de qualquer estatuto originário ou consumação. Daí a nossa elaboração da metáfora crítica de *corpus-neblina* para nos referirmos a ele. No jogo que essa metáfora crítica visa destacar, se faz evidente que não aderimos ao estabelecimento de nenhuma significação, e que optamos pela terceira das estruturas formais teorizadas por Nancy para aproximarmo-nos do texto: tentamos ler *Grande Sertão: Veredas* como surpresa do sentido, como corpo existente e exposto cada vez ao risco de dizer sem limites, além das pontualizações de quem o encara. “Cada vez” implica, porém, na necessária identificação de algumas séries significantes, na escolha de alguns dos fios que integram o tecido do texto: eis a razão pela qual nos aventuramos na enunciação da coincidência de “perspectivas” e gêneros (de si fugidios), o que não quer dizer que o alvo final seja uma classificação taxativa. Pensamos, então, na possibilidade de trazer essas categorias ao território comum de “modelos mentais”⁶, com o que se persegue, mormente, mostrar como o texto integra em si, na sua existência palpável e exposta, vestígios desses modelos, pegadas das suas estruturas como “sentido já dado” e como “sentido mediatizado”: perspectiva orgânica (agora) e crítica (no capítulo a seguir), epopéia e romance.

Vestígios

Vamos, então, aos vestígios. Em uma conferência titulada “*Le vestige de l’art*” (2008), pronunciada em 1994 por Jean-Luc Nancy no Museu *Jeu de Paume*, o filósofo reflete sobre a arte como “finalização infinita”. Para Nancy a história da arte não pode ser concebida somente como progresso nem como processo, senão como decurso infinito entre obras conformadas, irredutíveis à consumação histórica (2008[a], p. 119). Dessa maneira, na sequência das obras e das épocas dá-se não uma evolução senão “o suspenso de uma forma, o

⁶ “[...] *lógicamente*, desde el punto de vista sobre todo del escritor, pero también del crítico -, el género actúa principalmente como modelo mental. Este cariz ideal o conceptual es lo que el crítico pierde de vista en el momento en que se reduce a decir ‘el libro X es una novela’ o ‘la obra Y es una utopía’”. (Guillén, 1985, p. 149)

instantâneo de um gesto, a síncope de uma aparição e [...] de uma desapareção” (p.120). No pensar essas aparições e desapareções, essas suspensões e interrupções, há uma aposta pelo sentido, uma aposta pela própria arte como vestígio. No caso, epopéia e romance, organicidade e criticismo, são abordadas nos termos dessas cissuras ou sincopas, como vestígios de “modelos mentais” ou perspectivas que se conservam no *corpus-neblina* que *Grande Sertão: Veredas* é, o que nos resguarda de toda tentação evolucionista e admite o diálogo com acervos teóricos das mais diversas orientações.

Voltemos aos conceitos. Nancy se “apropria” da definição de vestígio da teologia cristã, especialmente na *Summa Teológica* de Tomás de Aquino, e enuncia: “o vestígio é um efeito que ‘só representa a causalidade de sua causa, mas não sua forma’” (p.127). Para Aquino, o modo vestigial seria um efeito da retirada da imagem de Deus dos seres não-humanos da criação em contrapartida da *imago dei*, exclusiva dos homens racionais: “O que fica retirado da imagem, ou o que permanece em seu retiro, como esse retiro mesmo, é o *vestigio*” (p.127). Dessa maneira, o vestígio é aquele resto sensível, referido a seres materiais, no qual a ausência de Deus e da Idéia (a abstração racional) se marca como passagem. Nem *imago* nem *rationalis*, portanto, um vestígio não conserva nem identifica a sua causa ou o seu modelo sem, porém, ser autotélico ou originado do nada, senão carregando na sua concretude o traçado dessas retiradas. Nessa passagem se configura o caráter sensível, espacial e temporal, do vestígio assim *sentível* e *sintente*: o corpo que é o seu sentido; o sentido que é o retirar-se da imagem e da idéia.

Afirmamos que esse corpo que é *Grande Sertão: Veredas* conserva em si vestígios do retirar-se de uma imagem do mundo como “originário” e da figuração que o conjunto das proposições racionais sobre essa imagem teria estabelecido como totalidade. Nancy diz: “*Vestigium* provém de *vestigare*, ‘seguir a pegada’, palavra de origem desconhecida, cujo rastro se perde. Não é uma ‘busca’; significa unicamente encaminhar o passo na pegada de outros passos” (p. 128). Concomitantemente, no presente capítulo encaminhamos o passo nas pegadas de presenças já idas, mas cuja marca sobrevive *de alguma forma*⁷ em *Grande Sertão: Veredas*. Referimo-nos à pegada de uma partida específica: a do gênero epopéia e da

⁷ “Sería preciso entonces distinguir, en el arte, imagen y vestigio, directamente en la obra de arte y en una misma obra, y quizás en todas. Habría que distinguir lo que efectúa o exige una *identificación* del modelo o la causa, aunque sea negativa, y lo que propone —o expone— sólo la cosa, *alguna cosa*, y por ende, en cierto sentido, *cualquiera*, pero no de cualquier modo, no en cuanto imagen de Nada, y tampoco en cuanto pura iconoclastia (lo cual, tal vez, equivalga a lo mismo). *Alguna cosa como vestigio*”. (Nancy, 2008[a], p. 129)

figuração de mundo que, dialeticamente, o suporta e é suportada por ele. Esse já não é o mundo do Riobaldo-narrador, essa já não é a forma na qual ele se relata: o princípio metafísico e o gênero ao qual ele doa o sentido, no qual ele se esvazia na estrutura formal do “sentido dado”, são sempre passados, segundo o regime ficcional – que não fabular- do livro. A epopéia, arte poética da visibilidade, da imagem diáfana (Cfr. Auerbach, 1996; Lukács, 2007), é o não presente no nosso *corpus-neblina* senão como já ido, o texto remete à “causalidade de sua causa, mas não [à] sua forma”.

Um exemplo, que Nancy retoma de Aquino, poderia ajudar-nos no esclarecimento do que é um vestígio: a fumaça. A fumaça é um vestígio do fogo, que é a sua causa, mas dele não conserva senão a sua consumação, é na ausência da origem ou da forma de sua origem. É impossível se pensar na fumaça sem uma referência ao seu fogo, mas que ela é um corpo diferente dele não admite recusas. Na ausência da imagem do fogo pode se perceber o seu vestígio à distância e ele só é, sabemos, o produto da deflagração de sua fonte. Ora, essa é a matriz imagética de que Nancy tira um dos seus postulados principais: “[...] a arte é fumaça sem fogo, vestígio sem Deus, e não apresentação da Idéia” (p.129).

Por esse caminho, em *Grande Sertão: Veredas* podem ser lidos vestígios da epopéia, mas não como “sem dúvida uma epopéia”, como afirma Manuel Cavalcanti Proença⁸, nem identificando o seu sentido com as suas origens⁹ (sejam populares ou cultas), como parece ser a intenção de Leonardo Arroyo (1984). Se a epopéia é apenas um vestígio no texto, isso quer dizer que ele conserva dela “alguma coisa” ou “o que resta dela quando esta não teve lugar”

⁸ “Se há necessidade de classificação literária para *Grande Sertão: Veredas*, não há dúvida que se trata de uma epopéia”. (Cavalcanti Proença, 1973, p.166). Essa simplificação do problema ou a plena confiança em uma classificação definitiva podem conduzir a enganos ou paralelismos forçados. Leia-se, por exemplo, o trabalho “De Aquiles a Riobaldo: ação lendária no espaço mágico”, incluído na nossa bibliografia, e do qual citamos apenas alguns dos trechos mais sintomáticos: “Apresentam-se, aqui, breves considerações a respeito da correspondência entre dois universos épicos: o da *Ilíada* de Homero e o do *Grande Sertão: Veredas* [...] só um grupo de indivíduos livres e iguais poderia inspirar um autêntico relato épico como é o *Grande sertão: veredas*.[...] Sendo os romances de Cavalaria um gênero que apresenta analogias com a épica grega de Homero, e reconhecida como é a dependência do *Grande sertão* em relação aos relatos medievais [...], indaguei-me se não seria possível remontar além da “contaminação dos padrões medievais” até o modelo arquetípico de todos os relatos heróicos, de forma a investigar na *Ilíada* homérica elementos que remanesçam no romance de Guimarães Rosa, “avatar sertanejo da Cavalaria”, como o denomina Antonio Candido, [...], esboçando algumas considerações a respeito da correspondência entre esses dois universos épicos, ou seja, entre a saga homérica e a roseana. [...] A convivência de Guimarães Rosa com a épica homérica é indiscutível e parece ter atingido razoável aprofundamento, conforme atestam as diversas citações extraídas da edição alemã da *Ilíada* e transcrita no Arquivo [do autor].”(Hazin, 2009)

⁹ “[Segundo Marc Bloch] ‘en el vocabulario corriente los orígenes son un comienzo que explica. Aún peor: que basta para explicar’. [...] Pero cuesta Dios y ayuda reconocer que el mundo de la cultura es un mundo compuesto de ocasiones, o de condiciones, o de condicionamientos, más que de causas explicativas”. (Guillén, 1985, p. 80)

(Nancy, 2008[a], p. 129), mas nunca a sua forma senão, melhor, o que se pode ver à distância quando já ela se deflagrou.

Corpus- neblina

A ação do Riobaldo- personagem, tantas vezes chamada de “cavalheiresca” ou “heróica” pela crítica rosiana, é narrada por ele próprio à distância, embaçada pela morte do seu amado Diadorim, perda que foi o seu ponto culminante. Portanto, não é fumaça, mas *neblina*, o elemento que desmancha os contornos dos fatos acontecidos e os contamina de incerteza ao formar o *corpus* de uma narração: “Mas Diadorim é a minha neblina” (GS:V, p. 22). Esse *corpus-neblina* é o vestígio da consumação da ação passada, a pegada tangível do seu passo, e também do universo de valores e da figuração de mundo que lhe deram lugar. O que aqui se pretende dizer é que um mundo de claridade épica, de ação pressupostamente heróica, perde as suas características de esclarecimento e heroicidade ainda antes de integrar o texto, e que essa consumação deixa marcas, ou vestígios, de sua passagem na prática narrativa.

Neblina, entre outras coisas, quer dizer “ausência de luz”, “ocultação”, “segredo”, “ininteligível”, “obscuro”, “escondido”. Se dizemos que *Grande Sertão: Veredas* é um *corpus-neblina* é porque nele se apagam muitas certezas e porque entendemos a epopéia como relato de um mundo diáfano enquanto “figuração de um gesto de fervor” ou como “modelação sensível dos fenômenos” (Auerbach, 1996, pp. 11-15). O nosso livro, então, é um corpo no qual o fervor e a sua figura, o fenômeno visto e o seu modelo, dão testemunho da sua partida, da inelutabilidade da sua passagem, onde eles não cessam de se perder, onde toda mimese ou representação é apenas um resto.

Anacronismos

Para melhor compreender isso, poderíamos nos apoiar nos conceitos de “impressão” e “objeto inatual” com que Georges Didi-Huberman reflete sobre o “ponto de vista anacrônico” no contexto de sua pesquisa sobre a reflexão estética contemporânea e a obra do crítico e historiador da arte Carl Einstein (Cfr. 1999, 2003). Desenvolvendo a idéia de Einstein de que

“o que adquire importância histórica é sempre função do presente imediato” (1999, p. 25), Didi-Huberman define o objeto *anacrônico* ou *inatual* como uma “obra produzida por impressão” em que “o caráter *imemorial* de uma competência determinada coincide com uma prática *atual*” (p. 29). Essa competência e essa prática configuram uma “marca” (*impronta*) no objeto, ritmam a obra como um encadeamento de sincopas, aparições e desapareções, de suspensões e perdas que tocam no sentido ou que tocam elas próprias como sentido no presente imediato. A *impressão*, por sua vez, é para Huberman uma amostra ou pegada da realidade que passa e não chega a se completar como forma identificável ou visível “porque ali não há mais que pegada –a não obra por excelência” (p.37). Ora, é “ali” que o teórico encontra a grande oportunidade da crítica de arte, como um “pensamento da pegada” ou como um “ponto de vista anacrônico”, em que tudo que é visível carrega em si a marca de uma perda infinita (Cfr. *Lo que vemos, lo que nos mira*, 2006) e em que o sentido mesmo impressiona e é impressão:

[...] a impressão é a ‘imagem dialética’, a conflagração de tudo aquilo: algo que nos fala tanto do *contato* (o pé que se afunda na areia) como da perda (a ausência do pé na sua pegada); algo que nos expressa tanto o contato da perda como a perda do contato. (1999, p. 34)

No presente capítulo tentaremos ler na narração atual de Riobaldo as pegadas da sua ação de juventude, mas na consideração de que essa ação teve sustento no engajamento da personagem em certa “perspectiva orgânica” ou visão épica de mundo (estruturada segundo uma “ordem dada”), da qual só restam pegadas, marcas, vestígios. Isso nos leva a adotar um ponto de vista anacrônico, pois as competências que tal perspectiva pressupunha estão perdidas e os valores que a suportaram estão ausentes. Encaminhamos, assim, os nossos passos nessas pegadas e tentamos reconstituir esse trânsito¹⁰ vital só como passado ou, melhor, como inatual, e tentamos descrever como essa passagem toca como sentido. Isso, também, nos alenta a procurar apoios inatuais na teoria e na história dos gêneros literários: se *Grande Sertão: Veredas* conserva vestígios da epopéia, se ela só é abordável como a ausência com cujas pegadas nos defrontamos, se a nossa abordagem quer conjugar competências “imemoriais” com a prática escrita presente, então nada mais conseqüente que o diálogo ou cruzamento entre tendências de reflexão diversas e até contraditórias, a sua junção em uma leitura que se enuncia a si própria como inatual.

¹⁰ “[...] el vestigio da testimonio de un paso, una marcha, una danza o un salto, una sucesión, un impulso, una recaída, un ir o un venir, un *transire*”. (Nancy, 2008[a], p. 130)

Bricolagem

A falta de um centro, de um conceito certo e indiscutível do que chamamos “epopéia”, não quer dizer imediatamente a ausência de um *traço*: isso é evidente para qualquer leitor do texto aqui abordado e tem possibilitado a tendência crítica antes mencionada. De fato, Derrida, no ensaio “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das Ciências Humanas” (1967), é muito claro ao afirmar que a ausência de um centro, de uma presença originária ou invariável no desenvolvimento de qualquer idéia, faz pensar nesse próprio cerne conceitual como uma função antes do que como um lugar fixo, uma espécie de não-lugar ou só um traço de lugar, desde o que se apresentam substituições de signos até o infinito. Assim, esses signos, renovando-se uns aos outros e remetendo-se mutuamente por uma cadeia de diferimentos incessantes (*différance*) produzem sentido e abrem o espaço em que se instala o discurso:

Esse é, então, o momento em que a linguagem invadiu o campo problemático universal; esse é, então, o momento em que, na ausência de centro ou de origem, tudo se torna discurso. [...] A ausência de significado transcendental amplia indefinidamente o campo e o jogo da significação. (Derrida, 1995, p. 232)

Se não temos uma idéia transcendental da epopéia (ou do romance), se não contamos com outro apoio para encarar o problema além de algumas teorias canônicas e freqüentemente contestadas, então sempre será necessário se defrontar com os conceitos à mão, ainda que não sejam inquestionáveis nem de confiança absoluta. Assim, a “*bricolagem*” (definida por Derrida a partir de uma análise de Levi-Strauss) aparece como um imperativo metodológico:

O *bricoleur*, diz Levi-Strauss, é aquele que utiliza “os meios a mão”, isto é, os instrumentos que encontra à sua disposição em torno de si, que já estão ali, que não foram especialmente concebidos para a operação na qual vão servir e à qual procuramos, por tentativas várias, adaptá-los, não hesitando em trocá-los cada vez que isso parece necessário, em experimentar vários ao mesmo tempo, mesmo se a sua origem e a sua forma são heterogêneos, etc. Há portanto uma crítica da linguagem sob a forma da bricolagem, e chegou-se mesmo a dizer que a bricolagem era a própria linguagem crítica, em especial a da crítica literária... (1995, p. 239)

Com efeito, vamos trazer *Grande Sertão: Veredas* até um diálogo com algumas abordagens proeminentes sobre a epopéia, especialmente com aquelas em que ela é pensada na sua decorrência ou passagem em outros gêneros. Sendo conseqüentes com a idéia de que

um texto se dá enquanto tal pela disseminação de sentidos, se, além disso, se parte da condição de diferenciação permanente inerente a toda literatura, então se pode esperar desse confronto nada menos do que a definição (sempre apenas aproximativa) de algumas séries de sentido com um funcionamento como conjunto, como tecido, dentro do texto estudado.

Traços

Como já se viu na introdução deste trabalho, para Hegel a epopéia é um gênero que aspira à totalidade, porquanto representa ações e atos de fundação em que se visa instituir o conjunto dos valores e a visão de mundo de um povo¹¹. Esse conjunto de valores é, segundo a visão total da epopéia, de uma “presença incontestável” (1997, p.439) e perante eles a consciência só tem um papel passivo, de atenção e reverência, posto que repousa neles. Assim, o gênero, enquanto totalizador, exclui de si a possibilidade de existência de elementos não discerníveis ou não interligados com o tipo de concepção de mundo que o sustenta. Daí que o mundo da epopéia tenha sido chamado muitas vezes de “mundo fechado e perfeito” (Hegel, 1997, p. 488; Lukács, 2007, pp. 30-31; Bakhtin, 1998, p. 410). Para Erich Auerbach, em *Mimese* (1942), isso se evidencia nos dois modelos épicos da cultura ocidental: a saber, a epopéia homérica e os textos bíblicos da tradição eloísta. No primeiro caso, a visão total traduz-se na “modelação sensível dos fenômenos” decorrente da “necessidade de não deixar nada a meio fazer ou na penumbra” (1996, p. 11), o que faz da figuração uma “plena luz” sob a qual aparecem completamente definidos os elementos nas suas relações temporais e espaciais; “nada deve ficar oculto ou calado” (p. 12) o que também incorpora os processos internos das personagens. No caso do texto bíblico, o plano axiológico da figuração épica é ainda mais claro: dada a própria crença religiosa de que o texto pretende ser o sustento, todo elemento narrativo está vinculado com uma “absoluta verdade histórica” (p. 19) que exige dos seus crentes “tranquila obediência e acatamento” (p. 14) e é, ela própria, a “figuração de um gesto de fervor” (p.15).

¹¹ “[A epopéia propriamente dita] tem por objeto uma ação que, por todas as circunstâncias que a acompanham e as condições nas quais se realiza, apresenta inumeráveis ramificações pelas quais contata com o mundo total de uma nação ou de uma época. É, portanto, o conjunto da concepção do mundo e da vida de uma nação que, apresentado sob a forma de acontecimentos reais, constitui o conteúdo e determina a forma do épico propriamente dito”. (Hegel, 1997, pp. 442-443)

Nada oculto, portanto, e nada em dúvida no que aos fatos e aos valores se refere. Isso quer dizer que a epopéia se sustenta em uma concepção de mundo que, por definição, exclui a possibilidade de outras concepções¹² e ainda a de se pensar a si mesma como uma perspectiva ou ponto de vista, dado que essas denominações implicam sempre em certa limitação e relativismo - que, caso ser entrevistados, comoveriam profundamente a visão absoluta do gênero e o fariam cair no abismo do seu próprio fundamento. Essa “perspectiva sem perspectivas”, na universalmente conhecida reflexão de Mikhail Bakhtin, é também chamada de “irrecusável”:

O mundo épico do passado absoluto, por sua própria natureza, é inacessível à experiência individual, e não admite pontos de vista e apreciações pessoais. Não se pode vê-lo, senti-lo, tocá-lo, não pode ser considerado sob *nenhum* ponto de vista, não se pode experimentá-lo, analisá-lo, mostrá-lo ou penetrar nas suas entranhas [...] exige uma atitude de reverência para consigo [...] é irrecusável [...] um ponto de vista que exclui qualquer possibilidade de outra opção, uma profunda *veneração* com relação ao objeto de representação e pelo próprio discurso que o evoca... (1998, p. 408)

Dessa irrecusabilidade, dessa concepção absoluta, dessa visão épica, só restam vestígios em *Grande Sertão: Veredas*: estruturas, referências, motivos. Essas formas têm sido abundantemente estudadas e relacionadas pela crítica literária brasileira, com destaque para os trabalhos de Leonardo Arroyo e Manuel Cavalcanti Proença. Nós, no entanto, não concentramos a nossa atenção sobre essas formas e preferimos seguir as suas pegadas no caminho das forças que as motivaram¹³. Essa decisão leva-nos, precisamente, à potência totalizadora da epopéia como “perspectiva sem perspectivas”, a sua *competência de apropriação*, baseada na exclusão de qualquer alteridade. Este tipo de ponto de vista só o é para quem fora dele pensa e age, o fato de se poder considerar à distância é o que mostra às claras a sua limitação, e o relato estrangeiro, ao falar dele e da sua alienação em uma visão fechada, anula as suas formas plenas, ou melhor, as destitui da sua autoridade e plenitude para

¹² Auerbach mostra como em Homero não há senão um inabalável “primeiro plano da figuração” e como perante o relato bíblico não há a opção de “se sublevar ou cavilar” (Cfr. 1996, p. 19).

¹³ A concentração sobre formas específicas pode, algumas vezes, dar destaque ao detalhe isolado e obliterar uma ligação crítica com o tecido, ou mecanismo, em que se insere. É a razão pela que não basta com simplesmente se enunciar a presença de motivos como: a ordenação, o nascimento desconhecido, a iniciação, a floresta encantada, a donzela guerreira, a prova de armas, a imolação do rei, a dama de pensamentos, a descida aos infernos, a mudança do ser (refletida nas mudanças de nomes de personagens), o pacto demoníaco, a doação mágica, o celibato, o código de honra, etc. (Cfr. Propp, 2000; Candido, 1991; Cavalcanti Proença, 1973; Arroyo, 1984); também não se pode ignorar que os únicos textos literários referidos diretamente no romance são: a *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França*, e o *Saint Clair das Ilhas* (Nogueira, 1972; Arroyo, 1984); nem a presença de formas locais como: o epíteto fixo, a parataxe ou a fórmula. É válido lidar com esses elementos, mas -para além do inventário que os supõe como objetos meramente transponíveis- voltando sempre à matriz principal, quer dizer ao próprio *Grande Sertão: Veredas*, aquém da suposição do cumprimento das características locais de um modelo genérico.

conservá-las apenas como consumação final das verdades eternas que evocaram, como vestígios afinal: traços de gênero, que não o próprio gênero enquanto tal.

Passagens

Riobaldo foi, mas não é mais, um jagunço engajado que acreditou em uma visão diáfana do mundo. No momento de sua narração ele não está muito convencido de ter agido heroicamente em defesa de um bem ou de uma razão superiores - conta para compreender, para explorar um sentido antes pressuposto como “dado” ou como “ordem natural” e que agora se lhe apresenta como insuficiente, como obscuro e até maligno. Os valores que na juventude acreditara defender com justiça aparecem-lhe à distância como relativos e tirânicos. Da junção entre a competência que esses valores ampararam e a prática narrativa atual surge o perigo de se defrontar com uma realidade despojada do seu sustento axiológico, a exposição de se entregar à vida como decurso sem a segurança de um sentido vindo de cima:

Viver é negócio muito perigoso... (GS:V, p. 11)

Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas- de fazer balance, de se remexerem dos lugares. (p. 142)

Aqui o “ponto de vista anacrônico” de Didi-Huberman faz muito sentido: é o presente imediato que dá importância aos fatos: “o anacronismo fabrica a história” (2003, p. 19). A inatualidade dos valores que Riobaldo defendera como jagunço é, pois, o que motiva o seu relato e o que opera o corte com esses valores é a morte e reconhecimento de Diadorim. Entretanto, como sabemos que ele aceitou, em alguma medida, esses valores, que sente culpa por ter-se entregado a eles em corpo e alma e que agora pode vê-los como integrando um ponto de vista parcial e já ido, vamos chamar esse conjunto de “perspectiva orgânica”. Porém, como nos é impossível reconstituir essa perspectiva desde a plenitude da sua forma, desde um relato nativo ou gerado no seu interior, vamos fazê-lo remarcando o seu caráter problemático e contingente, mostrando a fenda existente entre a aventura ou ação e os seus fundamentos ideológicos. Assim, essa perspectiva é dualista, adiantamos, só sob o olhar de um narrador instalado em uma perspectiva dialética ou crítica. Situar-nos nesse ponto de apreciação é,

também, uma recusa à distorção do texto, pois tudo que sabemos do jagunço-personagem o sabemos através das suas palavras de ex-jagunço: a memória dá lugar à rememoração.

No seu clássico ensaio de 1936 sobre o narrador, Walter Benjamin (de quem, aliás, Didi-Huberman retoma o conceito de “imagem dialética”, Cfr. 1999) encontra na obra de Nikolai Leskov valores anacrônicos que determinariam a sua importância atual: uma competência “narrativa” imemorial, vinculada à sabedoria, cuja dimensão pragmática é clara ao pretender reinserir-se na vida quotidiana como ensinamento moral; de outra parte, Benjamin vê na obra de Leskov uma “vontade secular de segregação”, em que a própria narrativa perde o seu caráter oral e passa a retrair-se em uma existência livresca, na qual o ensinamento moral ou prático está suspenso, pois a sua exemplaridade e confiança na própria sabedoria deram lugar à procura de um sentido da vida (1993, p. 201). Essa procura, para o autor de *Passagens*, é o signo de algo que “dá uma nova beleza ao que está desaparecendo”, e dessa maneira “nada seria mais tolo que ver nele um ‘sintoma de decadência’” moderno (p. 201). Benjamin acaba encontrando no gesto da mão, que acompanha toda narração (como cacoete ou como praxe consciente de sustentação do fluxo narrativo), a imagem dialética em que se conjugam e se cortam a competência imemorial e a prática atual, a sabedoria dada e a procura no devir. Nesse intervalo de corte e montagem, no gesto da mão que se mexe, estaria a possibilidade de se achar um sentido da vida como movimento, como passagem entre o que desaparece e o que atesta esse desaparecimento: a sabedoria do devir-outro, uma “nova beleza”. Assim, da oralidade (a voz que narra) à escrita (a mão que escreve), do *epos*¹⁴ ao romance, Benjamin adere ao pensamento de Georg Lukács e enxerga no “desterro transcendental” (Lukács, 2007, p. 61), vertido na procura de um sentido, o traço de uma libertação que não é senão uma abertura vital, a justa sabedoria do acaso que foge do destino.

Esse decurso é vital para a nossa compreensão da singular transformação que atesta a narrativa com que nos deparamos. Toda concepção transcendental do mundo traz atrelada a idéia do destino, e para um destino já determinado não há procura que valha, inexistente o devir. Benjamin vincula a *reminiscência* (Mnemosyne) à “narrativa” épica¹⁵, e a *rememoração* ao romance. Enquanto a primeira é “memória abrangente que permite à poesia épica *apropriar-se do curso das coisas* [...] e resignar-se [...] com o poder da morte”, a segunda, “musa do romance, surge ao lado da memória, musa da narrativa, depois que a desagregação da poesia

¹⁴ Do qual uma das variantes formais é a “narrativa”, segundo Benjamin.

¹⁵ “Mnemosyne, a deusa da reminiscência, era para os gregos a deusa da poesia épica”. (Benjamin, 1993, p. 211)

épica apagou a unidade da sua origem comum na *reminiscência*” (1993, p. 211). Tudo isso quer dizer, para nós, que enquanto uma memória pressuposta fixa comportaria (se for possível pensá-la) uma total resignação com o destino e, portanto, com a morte, a rememoração vem junto com a desagregação dessa passividade e a transmuta em energia, em movimento como procura de sentido e não-conformidade. A rememoração é função do presente imediato e não o faz simplesmente surgir fatalmente de um passado imobilizado em um ponto fixo, como um destino marcado. Se uma memória fixa em um passado “positivo”, fechada e indiscutível na sua pontualização, abrange e apropria-se do curso das coisas, é porque nela há uma *competência de apropriação*, algo que fixa o sentido em uma significação privilegiada e o transmite sem mutações possíveis, para assim se perpetuar como memória (*remain*) nas mesmas coisas significadas. Rememorar, em oposição, é trazer à tona de novo, não se conformar com um “sentido dado” nem com a sua determinação positiva no já acontecido, levá-lo a um pulso vital em que toda fixação é imposição e toda verdade sintoma de alienação, descompasso entre o ideal e a brutal realidade.

Ora, *Grande Sertão: Veredas* é a transcrição das palavras com que um homem velho conta um passado em que aderiu à jagunçagem e em cujo curso perdeu o amor de sua vida. Ele sente uma obscura culpa por essa morte e narra para procurar o sentido de sua atuação, para saber se nela interveio a fatalidade ou tudo foi simples “toleima”. No decorrer dessa narração ele, aos poucos, traz à tona de novo os valores em que acreditou para examiná-los criticamente. Nesse processo, também, o ser amado retorna e lança desde a sua morte uma luz diversa sobre os fatos, volta para desintegrá-los da sua aparente unidade, mostra-se a si próprio como o operador de uma ruptura com eles. Rememoração, portanto, devir que não verdade dada como ordem do mundo, procura que não é apropriação - *Grande Sertão: Veredas*, como texto escrito, recolhe também o gesto da mão que se mexe, a sabedoria dos que se recusam a contratar com o destino, dos que desconfiam ainda não saber de nada:

Mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende. (GS:V, p. 235)

Eu quase que nada sei. Mas desconfio de muita coisa. (p.15)

Quem desconfia, fica sábio. (p.107)

Conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba. (p. 175)

A gente só sabe bem aquilo que não entende. (p.286)

Fechamento

Assim, pois, no caminho da rememoração, podemos aproximar-nos da ação narrada desde a consciência do acontecimento de um discurso em devir, no qual ainda “não se sabe nada” ou se sabe mas não se entende. Essa carência faz da matéria narrada um campo problemático, uma “perspectiva sem perspectivas” cuja relatividade seria excluída caso conseguíssemos inserir o nosso discurso na economia do pacto com a categoria hierárquica de valores que a sustenta, e cujo dispositivo, ao menos abordável, é a potência de um gênero “fechado e perfeito” que se “apropria do curso das coisas” (Benjamin, 1993, p.211). Como já antes se enunciou, na “Introdução” deste trabalho, essa hierarquia é “incontestável” desde a conformação mesma do gênero epopéia, a sua marca principal é o isolamento além de uma “fronteira absoluta” que tira do corpus social a que está destinado a possibilidade de questionar esses valores e de confrontá-los desde a sua limitação:

O mundo épico está construído numa zona de representação longínqua, absoluta, fora da esfera do possível contato com o presente em devir, que é inacabado e por isso mesmo sujeito a reinterpretação e reavaliação. (Bakhtin, 1998, p. 409)

O gênero, portanto, fundamenta-se em um pacto social, em um *consenso*, que eleva para si o mandado de manter a consciência em repouso como a operação que garante a própria coesão da coletividade. É possível, então, contornar o gênero como “zona e campo da percepção de valores e da representação do mundo” (Bakhtin, 1998, p. 408) e vinculá-lo, enquanto consensual *lugar-comum*, com um dos elementos salientes da narrativa: o pacto demoníaco. Tanto a concepção do gênero que propomos quanto o pacto são imprecisos, é evidente, e os ligamos somente com o intuito de seguir os gestos do narrador (que não sabe se o demônio existe, se é possível se fazer um pacto com ele, nem se tal ajuste acontece na realidade). Temos dúvidas, pois, sobre a catalogação tradicional da narrativa, e tentamos agir conseqüentemente, dando ao nosso problema o tratamento apenas vestigial de “zona ou campo” e procurando no acervo teórico de que dispomos os traços dessa imprecisão.

Aporias

É preciso, já enunciadas as ressalvas, salientar algumas das generalidades do gênero cujas marcas, ou passagem, procuramos em *Grande Sertão: Veredas*. A epopéia é um gênero orientado à transcendência: pressupõe uma essência e um retorno à unidade original, encaminha os seus elementos –e todo elemento representado- à fusão final do ente finito no ser infinito, à in-diferenciação do ôntico com o ontológico. Enquanto totalizador o gênero também pretende representar a totalidade do mundo, isto é, a totalidade do ente, sem deixar fora da mimese nenhum elemento que não esteja interligado à unidade original. Nesse sentido, a figuração exclui de si a possibilidade de outras figurações e ainda a de se conceber a si própria como uma figuração. A alteridade dos seres do mundo, da mesma forma, é negada: nada fica fora da figuração, nada do ente (e nenhum ente) pode estar orientado em uma direção que não seja o retorno à essência e esse direcionamento retira do ente a singularidade do seu ser-aí, o anula precisamente como ente. O ente sacrificado, aniquilado e fusionado, assim, é a realização do ser e essa realização é a significação à qual toda existência está orientada. Essa significação é o sentido absoluto –“fechado e perfeito”- ao qual todo elemento da epopéia e todo o mundo representado estão submetidos, sem restos nem diferenciações possíveis. Uma significação, elevada a sentido transcendente, equaciona e iguala todas as vezes de existência (todo “aí”) deixa tudo in-diferente, porque tudo para ela obedece a um só sentido pré-determinado. Se o sentido transcende os corpos, o “cada vez” da existência, então ele é um sentido infinito, *memória* fixa ou fatalidade, que só apreende a singularidade como um meio para se completar. Dessa forma, transformados em meios, os corpos são definidos e apropriados como partes, ou objetos, na linha de montagem do ser total, aquilo que eles “ainda” serão - e assim, a sua singularidade também é negada. Então a transcendência, e o seu relato, possuem os corpos negando-lhes o seu estatuto singular, remetendo-os sempre a um ser que eles não são. Assim direcionados, os corpos são sacrificáveis; a única garantia da transcendência está na sua aniquilação. A transcendência é sempre um “sentido dado” ou uma “ordem do mundo” perante a qual os lugares e vezes de existência, além do direcionamento, são indiferentes. “Sem perspectivas”, o sentido da epopéia destrói a necessidade de um sentido a ser procurado. Isso, demais, é uma possibilidade do sentido:

Resulta –saber inédito- que la existencia puede comprender su ser como esencia, y entonces como destrucción de la existencia, y como lo in-sensato que cierra en ella el acceso mismo a la necesidad del sentido. (Nancy, 2002, p. 20)

O gênero epopéia, assim, é teleológico, e à medida que pressupõe uma “ordem do mundo” não pode deixar de hierarquizar, isto é, de ordenar. Essa ordenação responde à proximidade do objeto ordenado respeito da unidade original do ser no ser. Todo valor conferido é relativo à sua distância respeito do valor absoluto: em remissão cronológica ao passado originário, à *pureza de um ponto fixo ou “positivo”* que determinaria qualquer futura decorrência -o que quer dizer que tudo que participa na sua esfera é essencial. Daí que o fechamento à necessidade do sentido seja um pressuposto de organização e de normatividade da epopéia: apropriando-se do sentido das coisas, nega-lhes um devir verdadeiro, destrói a sua existência no “aí”, remetendo-as sempre à essência:

Tudo aquilo que participa desse passado, o faz na sua autêntica essencialidade e significação, mas, por outro lado, adquire um acabamento e uma conclusão, e despeja-se, por assim dizer, de todos os direitos e pretensões a um desenvolvimento real. (Bakhtin, 1998, p. 408)

Se a epopéia está orientada à transcendência é porque ela própria se despreza como “aí”, no seu direcionamento ela deseja se fundir com o ser. Se ela representa a totalidade ou a transcendência no ser, então ela participa de sua esfera tanto como para não precisar de singularidade. Eis a específica aporia do gênero, o ponto de fusão em que a sua afirmação do ser passa obrigatoriamente por uma negação –ou aniquilação, ou sacrifício- do ente, quer dizer, por uma negação da própria existência aqui e agora. Portanto, se a transcendência consumada só pode ser pensada como uma negação da existência -e só transcende algo que existe- ela é a própria transcendência que se nega: o relato que se orienta no seu sentido adoece da mesma inviabilidade, ele esgota o seu próprio sentido na significação que mobiliza e pela qual se apropria do “curso das coisas” (Benjamin, 1993, p. 211).

O princípio metafísico e o gênero ao qual ele doa o sentido como “ordem do mundo” ou como “sentido dado”, trazem consigo o seu próprio limite. É nesse limite que a nossa reflexão tem que se localizar. A negação da transcendência faz parte de sua própria estrutura. Se a epopéia é o seu relato, então ela também deverá ter o seu ponto de queda estruturalmente imbricado. Se, como antes afirmamos, a estrutura da epopéia é a de “um sentido dado”, se, além disso, lembramos que Riobaldo já não acredita nessa visão no momento da narração, então teremos de procurar aqueles pontos em que a unidade da perspectiva “engajada” -na “zona e campo da percepção de valores e da representação do mundo”- atinge seu limite,

naqueles pontos aporéticos que impedem a disseminação do sentido e que mantêm o narrador naquela atitude de dúvida que, como já vimos, caracteriza a perspectiva crítica recém adotada.

Nessa inviabilidade arriscamos inserir a nossa reflexão sobre *Grande Sertão: Veredas* e, nas páginas a seguir, tentaremos descrever o processo dessa aporia e a sua proliferação no jogo que vários paradoxos permitem, e dos quais o enunciado paradigmático é aquele “Tudo é e não é” que tanto trabalho dá para qualquer leitor.

Na epígrafe que preludia este capítulo estão presentes, lado a lado, os seguintes elementos: o pacto, a ação armada e a coletividade (aí chamada de “boiada”). Trata-se de uma canção composta por Riobaldo no curso da sua chefia do bando de jagunços. Nessa canção evidenciam-se vários dos eixos em torno dos quais desenvolvemos a nossa reflexão, por formar parte da “zona e campo da percepção de valores e da representação do mundo” que suportam a ação da personagem, que aqui temos caracterizado como “épica”. Para melhor fazê-lo, concentrar-nos-emos em alguns dos episódios que dão maior destaque ao processo de iniciação, engajamento e abandono do protagonista da coletividade armada, que enquadram a sua pertença ao campo perceptivo estudado e que ele próprio caracteriza como “amanhecer”, mocidade ou ação de juventude. Esses episódios são: a travessia no rio São Francisco com o Menino (Diadorim), a formação ideológica no lar paterno, a investidura do jagunço pelo chefe Joca Ramiro, o pacto demoníaco e a morte de Diadorim. Nas páginas restantes tentaremos seguir esse roteiro e nos movimentaremos flexivelmente no livro e entre algumas temáticas que possam enriquecer a nossa reflexão, tais quais: a jagunçagem e a relação de favor, o bando e a exceção soberana, o contrato verbal, os valores da sociedade patriarcal, a hierarquia deles decorrente, a transcendência e a matabilidade, lei e natureza, bandidagem e heroísmo, etc.

2. A iniciação

Vamos, então, ao primeiro episódio. Riobaldo nasce “pobre dos mais pobres” em um canto esquecido do sertão. É o filho bastardo do fazendeiro Selorico Mendes e da Bigrí, uma humilde barranqueira. Durante toda a sua infância Riobaldo desconhece a identidade do pai e Selorico Mendes é para ele apenas seu padrinho. Essa é uma etapa acanhada de sua existência, da qual ele dá conta apenas em umas poucas palavras, protelando a sua verdadeira origem até

a cena em que, enviado pela mãe para pagar uma promessa no cruzamento entre o rio São Francisco e o Rio-de-Janeiro, encontra o Menino (Diadorim): “Foi um fato que se deu, um dia, se abriu. O primeiro. Depois o senhor verá por quê, me devolvendo minha razão”. (GS:V, p. 79)

À altura desse episódio o protagonista está com quatorze anos, e a promessa que tem de cumprir é a contraprestação do favor divino que lhe permitiu sarar de uma doença:

[...] eu carecia de tirar esmola, até perfazer um tanto –metade para se pagar uma missa, metade para se pôr dentro duma cabaça bem tapada e breada, que se jogava no São Francisco, a fim de ir, Bahia abaixo, até esbarrar no Santuário do Santo Senhor Bom-Jesus da Lapa, que na beira do rio tudo pode. Ora, lugar de tirar esmola era no porto. (p. 80)

Nota-se que é do favor dos outros que o adolescente precisa, na forma de esmola, para captar sobre si a atenção divina e pagar pela preservação da sua existência, a vida de seu corpo. Isso é muito importante para a nossa reflexão, posto que a relação “de favor” é um dos seus pontos fundamentais, pela sua ligação com o pacto e com o que temos chamado de *consenso* de gênero. Por enquanto, vamos deixar isso aqui enunciado para retomá-lo com posterioridade, só com a indicação de sua relevância, posto estar nos primórdios da ação narrada.

Já no porto, depois do “terceiro ou quarto dia”, Riobaldo encontra o Menino e fica fascinado com a sua beleza e apostura, tanto assim que se envergonha de estar pedindo esmola e enrola “escondido” a sacola em que está recolhendo as moedas (p.81). Entre outras coisas -como a autonomia, o fato de ter “dinheiro de seu” e se movimentar sem pedir licenças a ninguém- Riobaldo se surpreende e gosta de que o Menino “fazia de conversar uma conversinha adulta e antiga” (p. 81). Logo depois, o Menino convida-o para um passeio em canoa e ele aceita com receios, pois não sabe nadar, é tempo de recentes enchentes e a canoa escolhida “se equilibrava mal”: “Bom aquilo não era, tão pouca firmeza. Resolvi ter brio. Só era bom por estar perto do menino” (p. 81). Enquanto outra criança rema, Riobaldo nota uma certa superioridade nas roupas e no asseio do seu novo amigo: “Comparável um suave de ser, mas asseado e forte [...] As roupas mesmas não tinham nódoa nem amarrotado nenhum, não fuxicavam [...] tudo nele era segurança em si” (p. 82).

Ao passar do Rio-de-Janeiro para o São Francisco¹⁶, o receio do protagonista retorna e pergunta: “Daqui vamos voltar?”, ao que o Menino, seguro e corajoso, só responde: “Para quê?”. Toda a cena é dominada pelo Menino, que perante o crescente medo de Riobaldo, ordena ao canoeiro: “‘Atravessa!’” (p. 83). Quando o temor de Riobaldo já não pode dissimular-se, o Menino também é imperativo: “Carece de ter coragem...” (p. 83), e pergunta, porque afirma não saber: “Que é que a gente sente, quando se tem medo?”. Para depois contar: “Meu pai disse que não se deve de ter [...] Meu pai é o homem mais valente deste mundo” (p. 83). Perante esse mandado, Riobaldo retoma o brio e é recompensado com o contato da mão do Menino, que também o anima: “Você também é animoso” (p. 84). Neste ponto o narrador afirma: “*Amanheci minha aurora*” (p. 84). Essa asseveração dá muito destaque ao acontecimento, pois enquadra a totalidade da narração dos fatos de juventude e, no penúltimo parágrafo do livro, se repete com a mesma imagem: “*Conto o que fui e vi, no levantar do dia. Auroras*”. (p. 460)

Quando a canoa alcança a margem oposta do rio São Francisco, Riobaldo e o Menino vão para “um lugar mais salientado” para comer e conversar. Ali, o protagonista repara na sua condição: “me acanhava, comparando como eram pobres as minhas roupas, junto das dele” (p. 84). Então aparece um rapaz mulato, maior que eles, que faz aos meninos insinuações obscenas: “‘Vocês dois, uê hem?! Que é que estão fazendo?...’ Aduzido fungou, e, mão no fechado da outra, bateu um figurado indecente. [...] ‘Hem, hem? E eu? Também quero!’” (p. 85). Ante essas insinuações, que Riobaldo insiste em desmentir, o Menino responde com modos que “imitavam de mulher” para atrair o mulato. Quando ele se aproxima, Diadorim, dando mostras da coragem e da habilidade guerreira que o caracterizarão no futuro, o apunhala na coxa. Logo que o mulato foge, enquanto limpa a faca no capim da beira do rio, o Menino-Diadorim repete o mandado que antes fizera a Riobaldo, e que recém evidenciara cumprir sem dúvidas: “Carece de ter coragem. Carece de ter muita coragem...” (p. 85). Esta ordem, que o protagonista tentará cumprir com o mesmo fervor da promessa da esmola ao Bom-Jesus da Lapa, produz nele o efeito de “Uma transformação, pesável. Muita coisa importante falta nome”. (p. 86)

¹⁶ Riobaldo dirá, aumentando a importância da cena: “O São Francisco partiu minha vida em duas partes” (GS:V, p. 235).

O mundo dos pais

Riobaldo, após este episódio, “amanhece” para um campo axiológico em que a valentia e a independência formais atestam a valia pessoal. Essa é uma zona de percepção em que a personagem ingressa através do ritual iniciático do cruzamento¹⁷ do rio e que se corresponde com a conversa “adulta e antiga” do Menino: é o mundo dos “pais, dos primeiros, dos ancestrais, dos fundadores”, que aí fala e com que Bakhtin vincula a epopéia nas condições das sociedades patriarcais (1998, pp. 406-407).

Essa ligação é ainda mais clara se levamos em conta que é o pai –Joca Ramiro, “o homem mais valente deste mundo”- quem inculca esses valores no Menino-Diadorim e que é Selorico Mendes –o pai e padrinho de Riobaldo- quem acaba reforçando esse campo perceptivo pela sua continuidade com o mundo dos jagunços, que é o mundo das narrações com que educa o afilhado. Pouco antes de passar a contar a morte da mãe e a sua passagem pela casa paterna, o narrador refere um pequeno “causo”:

Um rapazinho, no Nazaré, foi desfeiteado, e matou um homem. Matou, correu em casa. Sabe o que o pai dele temperou? –“Filho, isso é a tua maioridade. Na velhice, já tenho defesa, de quem me vingue... (GS:V, p. 86)

Assim pois, maioridade, coragem e capacidade de usar a violência, integram-se à zona de percepção de valores com que estamos lidando e para a qual Riobaldo ingressa.

Logo depois da morte da mãe, a vida do adolescente “mudou para uma segunda parte” (a primeira, é claro, é o episódio com o Menino). “Amanheci mais” (p. 87), diz Riobaldo, antes de contar como parte do lar materno, levando apenas algumas “miseirinhas” e deixando outras para a humilde vizinhança, e chega à Fazenda São Gregório¹⁸, do padrinho Selorico Mendes. No convívio com ele, o adolescente escutará “Casos. Altas artes de jagunços [...] histórias” (p.87), com o que seu ingresso no mundo dos adultos, regido por lei “antiga” como as palavras do Menino, estará assegurado. É esse um mundo de verdades absolutas,

¹⁷ Para Vladimir Propp, o ritual iniciático toma nos relatos populares a forma de uma exposição ao perigo ou de uma morte simbólica (nos motivos da casa engolidora no médio da floresta encantada ou do bosque engolidor, por exemplo, Cfr. 2000). Em *Grande Sertão: Veredas*, o ritual do pacto demoníaco realiza-se no cruzamento de dois caminhos. (pp. 316-320)

¹⁸ Gregório, o *Iluminador*, foi o responsável pela conversão do rei Trdat III da Armênia em 301, tornando a Armênia o primeiro país cristão do mundo. O nome da fazenda pode reforçar o caráter “convertedor”, ou iniciático, do lar paterno.

inquestionáveis, em que a violência é a correta expressão da coragem e da maioria, em que a valia pessoal só pode manifestar-se como pertença ao bando das armas. Eis a fala de Selorico Mendes:

Ah, a vida vera é outra, do cidadão do sertão. Política! Tudo política e potentes chefias. A pena, que aqui já é terra avinda concorde, roncice de paz, e sou homem particular. Mas, adiante, por aí arriba, ainda fazendeiro graúdo se reina mandador – todos donos de agregados valentes, turmas de cabras do trabuco e na carabina escopetada. [...] Nisto que na extrema de cada fazenda some e surge um camarada, de sentinela, que sobraça o pau-de-fogo e vigia feito onça que come carcaça. Ei. Mesma coisa no barranco do rio, e se descer esse São Francisco, que aprova, cada lugar é só de um grande senhor, com sua família geral, seus jagunços mil, ordeiros [...] Cavalaria de jagunços galopando, saindo para distancias marcadas. (pp. 87-88)

A concepção do mundo “vero”, transmitida a Riobaldo pelo padrinho, completa-se com a entrega dos rudimentos e utensílios que garantirão a passagem do adolescente para a idade adulta: a alfabetização e, sobre tudo, as armas:

Queria que eu aprendesse a atirar bem, e manejar porrete e faca. Me deu logo um punhal, me deu uma garrucha e uma granadeira. Mais tarde, me deu até um facão enterçado, que tinha mandado forjar para ele próprio, quase do tamanho de espada e em formato de gravatá. (p. 88)

Riobaldo ainda entrará em contato direto com o bando jagunço comandado por Joca Ramiro, pai do Menino, e abandonará o lar paterno (após saber-se filho ilegítimo de Selorico Mendes). Apesar da partida, a personagem não abdicará tão rapidamente dos valores e talentos adquiridos no seu “amanhecer” e será captado pelo bando em função direta dessas novas habilidades e pela própria força do credo ideológico a ele inculcado¹⁹. Assim, enquanto alfabetizado, será o professor e amanuense de Zé Bebelo, proprietário que comanda um exército de jagunços para combater o jaguncismo; da mesma forma que, como bom atirador, passará a fazer parte efetiva da força armada de Joca Ramiro e se empenhará na empresa de vingança do pai do amigo (assassinado pelo Ricardão e pelo Hermógenes, “os Judas”, seus próprios homens de confiança).

¹⁹ Segundo Alfredo Bosi a ideologia “compõe retoricamente (isto é, em registros de persuasão) certas motivações particulares e as dá como necessidades gerais, princípios abstratos ou razões de força maior”; “fixa cada signo e cada idéia em seu devido lugar, fechando, sempre que pode, o universo do sentido”; e presume, sempre, um conhecimento prévio dos objetos que descreve (Cfr. 2006, pp. 194-195; 1995, pp. 279,282).

Opinar obedecendo

Apesar dessa utilização, “ninguém nunca foi jagunço obrigado” (p.436): autonomia e sujeição à grande propriedade, promoção social e aceitação da dependência, formam unidade no “sistema jagunço” (p.391). Assim, no discurso do padrinho Selorico Mendes, o jagunço é chamado de “cabra” –animal doméstico- e de “onça que come carcaça”- animal selvagem. Acontece que, segundo a concepção de mundo que estamos tentando discernir, esses estados não são antitéticos, senão que tendem a se misturar no ser do capanga alçado em armas. Nos dois primeiros versos da segunda estrofe da epígrafe deste capítulo, essa conjunção de opostos é clara:

Em tempo de vaquejada
 Todo gado é barbatão... (p. 350)

Esses versos, sem dúvida, fazem referência ao jagunço, homem-fera, que é captado pela empresa armada (“vaquejada”) só enquanto “barbatão”, isto é, selvagem, “livre” formalmente, solto por si. Isso faz parte do que aqui chamamos de “perspectiva orgânica”, pois tudo que é imposição se apresenta ao indivíduo que vive e age dentro dela como liberdade, tudo que é sujeição às construções sociais lhe parece “lei natural”, simples comunhão. Segundo essa perspectiva o sujeito é mais independente quanto mais atrelado às estruturas do poder, mais realizado e modelar quanto mais cumpridor dos valores a ele impostos verticalmente pelo “mundo dos ancestrais”, que para Bakhtin também é o mundo dos “representantes das classes dominantes, nas condições de uma sociedade patriarcal” (1998, p. 407). O jagunço seria, dessa forma (e sem deixar de considerar as diferenças), pensável na fórmula machadiana do agregado que sabe “opinar obedecendo”, o que quer dizer que o dispositivo específico que opera a sua sujeição é a ilusão de sua autonomia, a figuração do seu livre arbítrio.

Para Georg Lukács, em *Teoria do romance* (1917), essa dupla, formada por espontaneidade e obediência, rege a ação do herói da epopéia, o lança no curso de uma aventura não-problemática cuja estrela orientadora é a transcendência:

A alma [do herói] é algo que repousa, para além dos problemas, na existência transcendente por ela atingida; nenhuma dúvida, nenhuma busca, nenhum desespero pode nela surgir a fim de arrancá-la para fora de si e pô-la em movimento, e os combates inutilmente grotescos por sua realização no mundo tampouco podem afetá-la: em sua certeza íntima nada a pode abalar, mas isso somente porque ela está

enclausurada nesse mundo seguro, porque é incapaz de vivenciar seja lá o que for. A absoluta ausência de uma problemática internamente vivida transforma a alma em pura atividade. [...] A vida de semelhante homem, portanto, tem de tornar-se uma série ininterrupta de aventuras escolhidas por ele próprio. [...] Ele tem de ser aventureiro. Mas o mundo que ele tem de escolher como palco de suas ações é uma curiosa mistura de organicidade florescente, alheia a idéias, e de convenção petrificada das mesmas idéias que, em sua alma, desfrutam de uma vida puramente transcendental. Daí resulta a possibilidade de sua ação, a um só tempo espontânea e ideológica... (2007, pp. 101-102)

A valia pessoal, a coragem, a autonomia e o uso competente da violência, são para a visão à qual “amanhece” Riobaldo valores que orientam o engajamento armado e parecem ditados por uma lei “adulta e antiga”, por uma verdade que não admite recusas, apesar de –ou precisamente por– ser convenção petrificada. Com isso não queremos dizer que Riobaldo não experimente dúvidas nessa etapa de sua vida, senão que ele pactua com esse campo perceptivo, situa-se a si próprio nessa “vida dos valores”, protelando a problematidade, se entregando, excluindo de si tudo que não lhe assegure uma posição superior respeito da nativa miséria. Ele decide situar-se no centro da categoria hierárquica de valores que informa os relatos de Selorico Mendes, idealiza-se como personagem de uma dessas histórias heróicas e atua em concomitância, conta-se a si próprio o mundo como epopéia e força-se a acreditar nessa “vida vera”:

Não podendo entender a razão da vida, e só assim que se pode ser vero bom jagunço. (GS:V, p. 432)

Mas levei minha sina. Mundo, o em que se estava, não era para gente: era um espaço para os de meia-razão.(p. 239)

O personagem Riobaldo tira, pois, de si qualquer autêntica iniciativa e tenta se colocar no universo apresentado a ele como almejável, fazer parte pela primeira vez daquilo do que nasceu banido. Isso é uma prática, de sua vez, comum:

O senhor deve de ficar prevenido: esse povo diverte por demais com a baboseira, dum traque de jumento formam tufão de ventania. Por gosto de rebuliço. Querem-porque-querem inventar maravilhas gloriônicas, depois eles mesmos acabam crendo e temendo. Parece que todo o mundo carece disso. Eu acho, que. (p. 59)

“Há que enredar-se no enredo”: mostrar a valia, portanto, e a um só tempo esconder a miséria (como escondeu do Menino a esmola), é o gesto individual, pleno da aparência de

espontaneidade, que equivale a se introduzir no relato maior das “potentes chefias” -ainda que o custo seja o próprio entendimento ou a liberdade de consciência. Para Bakhtin:

O homem épico é desprovido de qualquer iniciativa ideológica. [...] conhece uma só e única concepção de mundo inteiramente acabada, igualmente obrigatória e indiscutível. [...] Aqui, os indivíduos são delimitados, constituídos, individualizados por situações e destinos diversos, mas não por “verdades” diferentes. (1998, pp. 423-424)

Tontear de alturas

Afirmamos que Riobaldo, ao aceitar uma única “vera” verdade, assume a sua vida como um relato do tipo dos “gêneros elevados”, uma representação do mundo em maiúsculas: “Mistério que a vida me emprestou: tonteei de alturas” (*GS*:V, p. 236). A “perspectiva sem perspectivas” de que falamos é, também, a perspectiva do *Grande Sertão*, na qual à mobilidade da ação corresponde uma imobilidade ideológica, e cujo núcleo é a incorporação de uma verdade absoluta - ou de um significado do mundo concebido como “já dado”²⁰. Note-se como na epígrafe deste capítulo os substantivos iniciados com maiúsculas alcançam um campo semântico concordante com o campo de percepção de que estamos falando:

Veredas

Cão

Rei

Sertão

Gerais

Capitão

Note-se também que nenhuma dessas palavras é um nome próprio e que, assim, a inicial em caixa-alta cumpre uma deliberada função de destaque e permite vincular as imagens de autoridade (Rei, Capitão) com os referentes de lugar (Veredas, Sertão, Gerais) e com um eufemismo para nomear o demônio sem convocá-lo (Cão). Essas três entidades maiores formam a unidade maiúscula à qual acede Riobaldo ao assumir a sua ação “tudo com armas na mão”.

²⁰ “La *observancia* de un orden del mundo”, ou segundo a primeira das estruturas formais do sentido que adotamos de Nancy (2003[a], p. 212) .

3. *A investidura*

O rei da natureza

Dentro desse relato maiúsculo, as descrições e valorações dos detentores das “potentes chefias” devem ter uma envergadura correspondente²¹. Assim Joca Ramiro (para nos concentrarmos no chefe supremo): “como que brilhava ele todo. Porque Joca Ramiro era mesmo assim sobre os homens, ele tinha uma luz, rei da natureza” (*GS:V*, p. 32). O brilho, a luz que emana do comandante jagunço, une-se à sua autoridade sobre os subalternos, faz dele um “rei da natureza”, e sua obediência é para Riobaldo a observância de uma lei natural. Claridade épica, exercício do poder e continuidade natural com uma lei dada, pois, investem o pai de Diadorim de todos seus atributos:

Joca Ramiro – grande homem príncipe! (p. 16)

Joca Ramiro era único homem. Par-de-frança, capaz de tomar conta deste sertão nosso, mandando por lei, de sobregoverno. (p. 37)

Dito que Joca Ramiro era um chefe cursado: muitos iguais não nascem assim – dono de glórias! (p. 94)

Pensei em Joca Ramiro. Eu era feito um soldado, obedecia a uma regra alta. [...] Joca Ramiro é que era a obrigação de chefia. Mas Joca Ramiro parava por longe, era feito uma lei, uma lei determinada. (p. 155)

Ah, Joca Ramiro para tudo tinha resposta: Joca Ramiro era lorde, homem acreditado pelo seu valor. (p.197)

A “regra alta” a que Riobaldo obedece é igualmente obrigatória e indiscutível para todo o bando jagunço, porque “determinada” é transcendente, a manifestação terrena do supremo bem ao qual todos têm, por força, que se submeter. Dessa forma, a voz de comando tem que sobreviver ao seu emissor, dado que ela é nativa da natureza tem que “parar por longe”, ser

²¹ Um exemplo pode ser a descrição do chefe Medeiro Vaz, antigo fazendeiro que queima todos seus bens e assume o comando de um bando de jagunços: “Montante, o mais supro, mais sério –foi Medeiro Vaz. Que um homem antigo...” (*GS:V*, p. 16). Lembre-se, a propósito que a fala do Menino é qualificada pelo narrador como “adulta e antiga”.

anterior ao seu instrumento, reproduzir-se através dele sem estar sujeita a modificações nem clausuras:

E Joca Ramiro. A figura dele. Era ele, num cavalo branco –cavalo que me olha de todos os altos. [...] A gente olhava, sem pousar os olhos. A gente tinha até medo de que, com tanta aspereza da vida, do sertão, machucasse aquele homem maior, ferisse, cortasse. E, quando ele saía, o que ficava mais, na gente, como agrado em lembrança, era a voz. Uma voz sem pingo de dúvida, nem tristeza. Uma voz que continuava. (pp. 189-190)

Figura e ação

Joca Ramiro, “o homem mais valente deste mundo”, “rei da natureza”, “par-de-frança”, é a figura em que se concentram os valores que sustentam a ação do jovem personagem principal. A “figuração de um gesto de fervor”, de uma visão do mundo-sertão sem “nódoa nem amarrotado nenhum”, dá lugar à ação: é figura-ação. Isso é claro na cena em que Joca Ramiro investe Riobaldo e o arma “cavaleiro” da sua causa, obsequiando-o com um rifle. O reconhecimento do novo jagunço pelo comandante toma para o inferior as feições de um ritual, em que o representante do valor absoluto -que “para por longe”- se aproxima e benze a um eleito:

[...] Joca Ramiro veio de lá, em alargados passos, queria correr o acampamento, saudar um e outro, a palavrinha que fosse, um dito de apreço e apraz. O andar dele –vi certo: alteado e imponente, como o de ninguém. Diadorim olhava; e também tinha lágrimas vindo por caso. Decidido, deu um à-frente, pegou a mão de Joca Ramiro, beijou. [...] E eu fiz como Diadorim –nem sei por quê: peguei a mão daquele homem, beijei também. Todos, os que eram mais moços, beijavam. Os mais velhos tinham vergonha de beijar. –“Este aqui é o Riobaldo, o senhor sabe? Meu amigo. A alcunha que alguns dizem é *Tatarana*...” Isto Diadorim disse. A tento, Joca Ramiro, tornando a me ver, fraseou: “*Tatarana*, pêlos bravos... Meu filho, você tem as marcas de conciso valente. *Riobaldo* ... *Riobaldo*...”. Disse mais: -“Espera. Acho que tenho um trem, para você...”. Mandou vir o dito, e um cabra chamado João Frio foi lá nos cargueiros e trouxe. Era um rifle reiúno, peguei: mosquetão de cavalaria. Com aquilo, Joca Ramiro me obsequiava! Digo ao senhor: minha satisfação não teve beiras. (p. 190)

Joca Ramiro chama Riobaldo de “meu filho” e repete a entrega de armas com que Selorico Mendes procurara introduzi-lo na maioridade. O “mundo dos pais” está completo, aliás, com o gesto dos “mais novos” que beijam a mão do patriarca e aceitam a tradição.

Vindo de longe e com a força de uma lei que “continua” e que fica “como agrado em lembrança”, Joca Ramiro pertence, segundo a perspectiva adotada por Riobaldo, à categoria “cronológica e axiológica do passado absoluto” (1998, p. 406), com que Bakhtin caracteriza a visão épica:

O passado absoluto é uma categoria (hierarquia) de valores específicos. Para a visão do mundo épico, o “começo”, o “primeiro”, o “fundador”, o “ancestral”, o “predecessor”, etc., não são apenas categorias temporais, mas igualmente axiológicas e temporais. Este é o grau superlativo axiológico-temporal que se realiza tanto pela atitude das pessoas, como também pela atitude de todas as coisas e fenômenos do mundo épico: neste passado tudo é *essencialmente bom* (“o Primeiro”) unicamente neste passado. O passado épico é a única fonte e origem de tudo que é bom para os tempos futuros. (p. 407)

A voz de mando “sem pinga de dúvida”, “que continuava”, é memória pura (que não rememoração); a sua observância é *sagrada*²² porque representa o “essencialmente bom”. A única obrigação possível perante essa autoridade é a sua transmissão, a reverência de manter essa “lei determinada”. Como já vimos, para Benjamin esse tipo de memória, musa da epopéia, *apropria-se* do curso do tempo, comporta a resignação com o destino e com a morte, faz dela uma garantia de permanência de estados de coisas (1999, p. 211). Morte sagrada, como origem de tudo que é bom para os tempos futuros, devém morte obrigatória, sacrifício continuado, ritual remanescente em que uma verdade indubitável é celebrada: “Pelo nome de seu pai, Joca Ramiro, eu agora matava e morria, se bem” (GS:V, p. 34); “Por teu pai vou, amigo, mano-oh-mano. Vingar Joca Ramiro...” (p. 52). As armas, com que o chefe obsequia os seus subalternos, farão continuar a sua voz, transmitirão os valores específicos de uma verdade tão sólida quanto um fragmento de chumbo. Daí o medo de que Joca Ramiro seja ferido ou maltratado pela “aspereza da vida”; posto que sua vigência está atrelada indissolúvelmente com o poder de infringir a morte, com a rigidez da convenção petrificada, nada mais lógico do que conceber a vida para ele inadequada: “Assim era Joca Ramiro, tão diverso e reinante, que, mesmo em quanto ainda parava vivo, era como se já estivesse constando de falecido” (p. 235).

²² “A memória, e não o conhecimento, é a principal faculdade criadora e a força da [epopéia]. E assim foi, não se pode mudar isto; a tradição do passado é *sagrada*. Ainda não se tem a consciência da relatividade de todo passado”. (Bakhtin, 1998, p. 407)

Imortal mortalidade

O mundo dos ancestrais fica, assim, separado em uma esfera autônoma, “não é possível vê-lo, senti-lo, tocá-lo”, está “fora do possível contato com o devir” (Bakhtin, 1998, pp. 408-409). Essa impossibilidade do contato é para Giorgio Agamben característica do sagrado, cuja operação principal é a subtração de coisas “da esfera do livre uso dos homens” e sempre conserva em si “um núcleo genuinamente religioso” (2007, p. 65). Se o verdadeiro tem a sua figura em um ser alheio à vida e que é intocável, então se realiza na morte, a sua possibilidade é, paradoxalmente, impossível. A verdade só vive na imobilidade da lenda, ou do monumento fúnebre. Dessa forma, tanto Joca Ramiro quanto os outros contemporâneos de Riobaldo têm que viver, todos, “como se já estivessem constando de falecidos”, têm que se elevar à categoria hierárquica do passado absoluto para que a vida dos valores, por eles representados, consiga manter-se inalterada na memória:

Os cantos épicos que heroificavam os seus contemporâneos [...] transferem uma forma épica preparada aos eventos da época e aos seus contemporâneos, ou melhor, transferem-lhes a forma cronológica e axiológica do passado e os fazem participar do mundo dos “pais”, das origens e dos fastígios, como que canonizando-os em vida. Em certo sentido, nas condições de uma sociedade patriarcal, os representantes das classes dominantes pertencem, enquanto tais, ao “mundo dos ancestrais” e estão isolados dos restantes por uma distância quase épica. (Bakhtin, 1998, pp. 406-407)

A imortalidade dos valores da sociedade que capta Riobaldo depende da sua própria separação em uma esfera finita, de inquestionável origem. Nessa versão sertaneja de má infinitude é compreensível a valoração que dá o narrador (no “resumo” da exata metade da narrativa; pp. 234-237) a esse seu engajamento de juventude como “minha má cedência” (p. 235). O que o jagunço tem que deixar fora de si para pertencer ao bando é a sua própria vida, tem de excluí-la para seguir a vida dos valores, tem que ceder o seu corpo para servir ao mundo dos ancestrais. Veja-se, a propósito, o seguinte trecho, em que Diadorim remete Joca Ramiro à esfera da transcendência, em que se eleva longe do contato com a vida presente:

Por vingar a morte de Joca Ramiro, vou, e vou e faço, consoante devo. Só, e Deus que me passe por esta, que indo vou não com meu coração que bate agora presente, mas com o coração de tempo passado... E digo... (p. 403)

4. *O(s) pacto(s)*

O pacto social

a). O dentro e o fora

Para Walnice Nogueira Galvão, em seu estudo *As formas do falso* (1972), “a matriz imagética mais importante” de *Grande Sertão: Veredas* é a de uma “coisa dentro da outra” ou do “estático dentro do fluido”, que se reitera muitas vezes ao longo do livro (p. 121). Como exemplo dessa asseveração, Nogueira destaca a digressão paradigmática de Maria Mutema, em que Riobaldo conta a história de uma mulher que assassina o marido, “sem motivo nenhum” (GS:V, p. 173), introduzindo-lhe chumbo derretido no ouvido enquanto ele dorme. Já enterrado o marido, e sem suspeitas da autoria ou do motivo da morte, a viúva confessa o crime ao padre da sua aldeia para martirizá-lo por gosto, dizendo-lhe ter “matado o marido por causa dele, Padre Ponte –porque dele gostava em fogo de amores” (p.173). O padre adoece de falsa culpa e também morre. Tempo depois, perante um grupo de missionários que visita a aldeia, a mulher reconhece publicamente os dois crimes, que são corroborados pela exumação do cadáver do esposo, em cujo crânio acha-se o fragmento de metal enrijecido: “Se conta que a gente sacolejava a caveira, e a bola de chumbo saltitava, até tinia!” (p. 173). Nogueira afirma: “O crime é executado mediante a introdução de algo no cérebro pelo conduto auditivo, algo que se solidifica, ou se consolida, e mata” (1972, p. 120). Esse algo, segundo a notável interpretação dessa autora brasileira, relaciona-se com o tema do pacto demoníaco –central na narrativa que nos ocupa - já que é do pacto que Riobaldo tira a força que lhe permitirá consolidar-se como chefe de jagunços e punir os assassinos de Joca Ramiro:

É o pacto como garantia de certeza, o certo dentro do incerto, a certeza que mata e dana: morte real e morte abstrata. O pacto, como o crime, é algo que atenta contra a natureza do existir, na sua fluidez, na sua permanente transformação. É a tentativa de ter uma certeza dentro da incerteza do viver. (p. 121)

Note-se quão adequada é essa interpretação à nossa, sobretudo quando se leva em conta o caminho até aqui percorrido: os valores sociais da jagunçagem (coragem, autonomia, obediência) entram no espírito do jovem Riobaldo pelo ouvido através das histórias de Selorico Mendes e do mandado do Menino; esses mesmos valores são inquestionáveis e obrigatórios e tomam contorno na figura de Joca Ramiro para se consolidar e viver só sob o

formato da morte, retirados da fluência do devir em uma esfera sagrada. Riobaldo acede a uma figuração de mundo agindo em concomitância, como se de uma personagem épica se tratasse, isto é, introduzindo na mobilidade da sua ação o centro imóvel (ideológico) de uma verdade absoluta e provinda de uma transcendência memorável. A “matriz imagética” de Nogueira Galvão poderia adequar-se à nossa reflexão, só que com alguma modificação: uma coisa estática dentro de outra fluente, ou um continente rígido para um conteúdo móvel²³, sim; mas só se pensados como mutuamente excludentes além de incluídos. Propomos pensar, então, em uma imagem impossível: uma coisa dentro de outra que, de sua vez, é contida pela primeira, mas só se como externa, como não incluível ou incluída.

Riobaldo é incluído no ordenamento de uma visão de mundo estática, mas, ao mesmo tempo, essa ordem tem que se internar nele. Para entrar na maioria, o adolescente tem que deixar fora de si a sua meninice e esta, de sua vez, é requisito fundamental dessa passagem, tanto quanto o medo o é da coragem e a indigência do acolhimento no bando armado. Assim, o conteúdo vivo tem de se excluir enquanto vivo para entrar no campo perceptivo, mas sob condição de ter internado essa solidez no centro mesmo da sua existência fluente: o jagunço só faz parte da facção se deixar fora as suas singularidades naturais, para ingressar em uma segunda natureza que se lhe apresenta como absoluta, memorável e decorrente do mundo (ainda e por, precisamente, ser esse o mundo das estruturas sociais).

Segundo Georg Lukács, o objeto da epopéia é a vida e o indivíduo épico é aquele que desconhece toda alteridade, qualquer diferença entre natureza e lei, entre imposição exterior e essência interior (2007, p. 45). Indiviso antes que individual, o herói age em perfeita harmonia com os valores da sua comunidade, não pode senti-los como vindos de fora nem como desde aí impostos, tampouco como correspondentes à ordem de nenhuma assimetria social fundamentada em privilégios. Esse homem vive na lei como se da mesma natureza se tratasse, daí que na reflexão da *Teoria do romance* a sua característica predominante seja a sua “alienação [...] em relação às estruturas” (p. 67). Eis a razão pela qual esse homem e seu mundo são concebidos como formando uma totalidade orgânica:

O herói da epopéia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre considerou-se traço essencial da epopéia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade. E com razão, pois a

²³ Bala ou idéia fixas em corpo vivo, por exemplo, ou Riobaldo móvel dentro do sistema de valores e crenças da jagunçagem.

perfeição e completude do sistema de valores que determina o cosmos épico cria um todo demasiado orgânico para que uma de suas partes possa tornar-se tão isolada em si mesma, tão fortemente voltada a si mesma, a ponto de descobrir-se como interioridade, a ponto de tornar-se individualidade. [...] Quando a vida, como vida, encontra em si um sentido imanente, as categorias da organicidade são as que tudo determinam: estrutura e fisionomia individuais nascem do equilíbrio no condicionamento recíproco entre parte e todo, e não da reflexão polêmica, voltada sobre si própria, da personalidade solitária e errante. (Lukács, 2007, p. 67)

Riobaldo, ao alistar-se efetivamente no bando jagunço (sob as ordens de Medeiro Vaz, lugar-tenente de Joca Ramiro), sente-se integrado organicamente a ele, boi no rebanho, reproduzido nos companheiros de armas como se de uma abelha no meio de um enxame se tratasse:

Como é, então, que um se repinta e se sarrafa? Tudo sobrevém. Acho, acho, é do influimento comum, e do tempo de todos. [...] Medida de muitos outros igualasse com a minha, esses também não sentindo e não pensando. (GS:V, pp. 53-54)

Foi juvenescendo em mim uma inclinação de abelhudice: assaz eu queria me estar misturado lá, com os medeiro-vazes, ver o fim de tudo. (p. 56)

Organicidade e “cedência” da própria iniciativa, submissão à “lei natural” –que prescreve a obliteração de toda consciência da sujeição- e reprodução pela violência dessa lei, formam para Riobaldo o equilíbrio da parte com o todo, e serão sintoma da sua própria alienação:

De primeiro, eu fazia e mexia, e pensar não pensava. (p. 11)

[...] mocidade é tarefa para mais tarde se desmentir. Também, eu desse de pensar em vago em tanto, perdia minha mão-de-homem para o manejo quente, no meio de todos. (p. 21)

Um está sempre no escuro, só no último derradeiro é que clareiam a sala. Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia. Mesmo fui muito tolo! (p. 52).

De manha cedo, o senhor esbarra para pensar que a noite já vem vindo? (p. 334)

O “manejo quente” é a imposição violenta dos valores da jagunçagem, o que quer dizer que esse campo perceptivo procura a sua continuidade no domínio da matéria, depende dele

ainda que o exclua de si. Efetivamente, o objeto do relato maior em que Riobaldo é introduzido é a vida: a vida dos valores vive-se e defende-se com o corpo, manifesta-se no corpo do jagunço. Eis um paradoxo a mais: a lei natural dos ancestrais está fora do contato com o devir (“não com meu coração que bate agora presente, mas com o coração de tempo passado”), mas impõe-se através da faca que corta a carne ou da bala que a penetra, e forma-se em quem a transmite, aquele mesmo que cede seu corpo a ela para executá-la com “mão-de-homem”. O jagunço, fera e verdade encarnada, bicho domesticado, é a consumação da lei imortal; ela doa-lhe autoridade para matar e o expõe à morte permanentemente. A verdade, pois, só se manifesta como ação em aquele que para levá-la ao “fazer e mexer” está já “constando de falecido”.

b). O formato do humano é inumano

Para ser parte do bando, o jovem Riobaldo só tem uma coisa a oferecer, um capital biológico: a vida de seu corpo. Da mesma forma que a epopéia exclui da sua verdade o curso problemático do devir, e se apropria da vida como seu objeto, todas as personagens “engajadas” de *Grande Sertão: Veredas* entregam a sua vida biológica na defesa de uma figuração de mundo que, em troca, lhes doa a morte (destino, sina) como nova forma: assim, Joca Ramiro consta falecido e reproduz-se como voz mandante “feito uma lei, uma lei determinada”: “Joca Ramiro morreu como o decreto de uma lei nova” (p. 227); Medeiro Vaz queima todas as suas posses e continua ardendo na chefia da facção até se apagar sob a chuva, depois da falida aventura do Liso do Sussuarão (p. 63); Só Candelário entrega-se ao comando achando-se portador de “doença má”, (“se endiabrou”) com a ilusão de morrer em combate (p. 16); Diadorim empenha-se na empresa de dar continuidade à lei paterna, vingando o pai assassinado, e para fazê-lo sacrifica – excluindo-a de si- a sua condição feminina; o próprio Hermógenes condena-se à morte no ato de trair e matar o chefe em defesa da sua força contestada.

Vale a pena lembrar que essa captura e exclusão da vida biológica ou selvagem em uma esfera separada já está presente no próprio sentido do substantivo “jagunço”. “Jagunço” deriva de “zaguncho”, que é uma lança ou azagaia usada na condução de gado e que também pode servir como arma. Quando o boi sai do curral, ou ameaça se desviar do percorrido indicado pelo vaqueiro, é reconduzido à manada por uma ferroadada. Outro tanto acontece com

o morador que contesta em algum dos seus aspectos o poder da grande propriedade fundiária ou dos seus detentores: pode ser posto na linha pela força das armas. Assim, o homem toma o seu nome genérico da ferramenta com que ganha seu sustento, é ele próprio um homem-ferramenta, definido pela sua utilidade²⁴. O zaguncho domestica o touro e dá-lhe ao seu

²⁴ Confirmam-se, ao respeito, as passagens em que Riobaldo enumera os companheiros, catalogando-os com predominância das suas habilidades, utilidades e destrezas dentro do bando: “Aí o senhor via os companheiros, um por um, prazidos, em beira do café. Assim, também, por que se agüentava aquilo, era por causa da boa camaradagem, e dessa movimentação sempre. Com todos, quase todos, eu bem combinava, não tive questões. Gente certa. E no entre esses, que eram, o senhor me ouça bem: *Zé Bebelo*, nosso chefe, indo à frente, e que não sediava folga nem cansaço; o *Reinaldo-que* era Diadorim: sabendo deste, o senhor sabe minha vida; o *Alaripe*, que era de ferro e de ouro, e de carne e osso, e de minha melhor estimação; *Marcelino Pampa*, segundo em chefe, cumpridor de tudo e senhor de muito respeito; *João Concliz*, que com o *Sesfredo* porfiava, assoviando imitado de toda qualidade de pássaros, este nunca se esquecia de nada; o *Quipes*, sujeito ligeiro, capaz de abrir num dia suas quinze léguas, cavalos que haja; *Joaquim Beiju*, rastreador, de todos esses sertões dos Gerais sabente; o *Tipote*, que achava os lugares d’água, feito boi geralista ou buriti em broto de semente; o *Suzarte*, outro rastreador, feito cão cachorro ensinado, boa pessoa; o *Queque*, que sempre tinha saudade de sua rocinha antiga, desejo dele era tornar a ter um pedacinho de terra plantadeira; o *Marimbondão*, faquista, perigoso nos repentes quando bebia um tanto de mais; o *Acauã*, um roxo esquipático, só de se olhar para ele se via o vulto da guerra; o *Mão-de-Lixa*, porreteiro, nunca largava um bom cacete, que nas mãos dele era a pior arma; *Freitas Macho*, grão-mogolense, contava ao senhor qualquer patranha que provesse, e assim descrevia, o senhor acabava acreditando que fosse verdade; o *Conceição*, guardava numa sacola todo retrato de mulher que ia achando, até recortado de folhinha ou de jornal; *José Gervásio*, caçador muito bom; *José Jitirana*, filho dum lugar que se chamava a Capelinha-do-Chumbo: esse sempre dizia que eu era muito parecido com um tio dele, Timóteo chamado; o *Preto Mangaba*, da Cachoeira-do-Choro, dizia-se que entendia de toda mandraca; *João Vaqueiro*, amigo em tanto, o senhor já sabe; o *Coscorão*, que tinha sido carreiro de muito ofício, mas constante que era canhoto; o *Jacaré*, cozinheiro nosso; *Cavalcânti*, competente sujeito, só que muito soberbo se ofendia com qualquer brincadeira ou palavra; o *Feliciano*, caolho; o *Marruaz*, homem desmarcado de forçoso: capaz de segurar as duas pernas dum poldro; *Guima*, que ganhava em todo jogo de baralho, era do sertão do Abaeté; *Jiribibe*, quase menino, filho de todos no afetual paternal; o *Moçambicão* – um negro enorme, pai e mãe dele tinham sido escravos nas lavras; *Jesualdo*, rapaz cordato – a ele fiquei devendo, sem me lembrar de pagar, quantia de dezoito mil-réis; o *Jequitinhão*, antigo capataz arrieiro, que só se dizia por ditados; o *Nélson*, que me pedia para escrever carta, para ele mandar para a mãe, em não sei onde moradora; *Dimas Doido*, que doido mesmo não era, só valente e esquentado; o *Sidurino*, tudo o que ele falava divertia a gente; *Pacamã-de-Presas*, que queria qualquer dia ir cumprir promessa, de acender velas e ajoelhar adiante, no São Bom Jesus da Lapa; *Rasga-em-Baixo*, caolho também, com movimentos desencontrados, dizia que nunca tinha conhecido mãe nem pai; o *Fafafa*, sempre cheirando a suor de cavalo, se deitava no chão e o cavalo vinha cheirar a cara dele; *Jõe Bexiguento*, sobrenomeado “Alparcatas”, deste qual o senhor, recital, já sabe; um *José Quitério*: comia de tudo, até calango, gafanhoto, cobra; um infeliz *Treciziano*; o irmão de um, *José Félix*; o *Liberato*; o *Osmundo*. E os urucuianos que Zé Bebelo tinha trazido: aquele *Pantaleão*, um *Salústio João*, os outros. E –que ia me esquecendo – *Raimundo Lê*, puçanguara, entendido de curar qualquer doença, e *Quim Queiroz*, que da munição dava conta, e o *Justino*, ferrador e alveitar. A mais, que nos dedos conto: o *Pitolô*, *José Micuim*, *Zé Onça*, *Zé Paquera*, *Pedro Pintado*, *Pedro Afonso*, *Zé Vital*, *João Bugre*, *Pereirão*, o *Jalapa*, *Zé Beçudo*, *Nestor*. E *Diodolfo*, o *Duzentos*, *João Vereda*, *Felisberto*, o *Testa-em-Pé*, *Remigildo*, o *Jósio*, *Domingos Trançado*, *Leocádio*, *Pau-na-Cobra*, *Simião*, *Zé Geralista*, o *Trigoso*, o *Cajueiro*, *Nhô Faísca*, o *Araruta*, *Durval Foguista*, *Chico Vosso*, *Acrísio* e o *Tuscaninho Caramé*. Amostro, para o senhor ver que eu me alembro. Afóra algum de que eu me esqueci – isto é: mais muitos...” (GS:V, pp. 242-243).

Também, já enumerando os próprios comandados, quando Riobaldo alcança a chefia: “Todos. E, todos, tinha vez eu achava que queria-bem o meu pessoal, feito fossem irmãos meus, da semente dum pai e na madre de uma mãe gerados num tempo. Meus filhos. Para que relembrar, divulgar dum e dum, dar resenhas? Do Dimas Doido – que xingava nomes até a galho de árvore que em cara dele espanejasse, ou até algum mosquitinho chupador. Do Diodolfo – mexendo os beijos num bis-bis: que era que sem preguiça nenhuma rezava baixo, ou repetia coisas de mal, da vida alheia, conversando com si-mesmo. Do Suzarte – tomando olhos de tudo, chão, árvores, poeiras e estilos de vento, para guardar em sua memória aqueles lugares em léu. Do Salústio João, em ancas de seu burro; e do Araruta – de toda confiança: esse homem já tinha para mais de umas cem mortes. Do Jiribibe, que a recorrer, da guia à culatra, por necessidade de cada coisa ouvir, recontar e saber. Ou do Feliciano – que abria muito o olho são, para melhor entender o que a gente dizia? Tuscaninho Caramé, que cantava, bonita voz, algúa

manipulador o nome de uma função que, de sua vez, o domestica. Nesse sentido, são compreensíveis as inúmeras imagens e metáforas que, em *Grande Sertão: Veredas*, vinculam homem e boi, bando de jagunços e gado²⁵: “A jagunçama veio avançando, feito um rodear de gado” (p. 197). Após o julgamento de Zé Bebelo, o bando, seguindo o gesto de Joca Ramiro:

[...] se levantou num de repente. Ah, quando ele levantava, puxava as coisas consigo, parecia –as pessoas, o chão, as árvores desencontradas. E todos também, ao em um tempo –feito um boi só, ou um gado em círculos, ou um relincho de cavalo. (p. 214)

Joca Ramiro e Medeiro Vaz morrem como “Touro preto [...] urrando no meio da tempestade” (p. 225; p. 235). O Hermógenes é comparado com um “boi que bate” (p. 409), e o Ricardão com um “zebu guzerate” (p. 203). Tanto quanto o animal de que toma as suas feições coletivas, o jagunço é domesticado e destinado ao sacrifício pela grande propriedade. Ao mesmo tempo ele é a ferramenta, azagaia, da própria domesticação, faz e faz-se entrar na linha de comportamento que sustenta a coletividade. O jagunço é, assim, a forma de um animal domado e à vez domador, a denominação de um ser-ferramenta que precisa excluir de si a sua nativa natureza selvagem para sobreviver e dar vida à “lei determinada” que o inclui excluindo-o. Vivendo a vida dos valores (“o coração de tempo passado”), o homem –zaguncho exclui de si a sua mera vida biológica (“coração que bate agora presente”), entrega-a em troca pelo acolhimento do bando.

A propósito, há uma imagem que, na cena do ataque do bando dos “Judas” na Fazenda dos Tucanos, antecede à reviravolta de Riobaldo contra a chefia de Zé Bebelo sob suspeita da sua traição à causa da vingança de Joca Ramiro. É a imagem de um couro de boi que, pendurado em uma janela, recebe as balas dos inimigos:

Na janela, ali, tinham pendurado igualmente um daqueles couros de boi: bala dava, zaque-zaque, empurrando o couro, daí perdia a força e baldava no chão. A cada bala, o couro se fastava, brando, no ter o choque, balangava e voltava no lugar, só com moessa feita, sem se rasgar. Assim ele amortecia as todas, para isso era que o couro servia. “Traição”- eu não queria pensar. Eu já tinha preenchido três cartas. Não é do tutuco nem do zumbiz das balas, o que daquele dia em minha cabeça não me esqueço; mas do bater do couro preto, adejante, que sempre duro e mole no ar se repetia. (p. 251)

cantiga sentimental. João Concliz, dobrando um assovio comprido sem fim, como esses que são dos tropeiros dos campos goianos? Ou o José do Ponto com o Jacaré – tocando os cargueiros, com sua tralha de cozinhar...” (p. 411)

²⁵ São também as formas de vida que, segundo Capistrano de Abreu, asseguraram o povoamento e dominação colonial do interior brasileiro. (cfr. 1975)

Se Riobaldo não consegue esquecer aquele couro preto, adejante, aquele parapeito formado pela pele do boi, é porque a sua condição de jagunço não é muito diferente. Ele é um parapeito vivo, a sua função é amortecer as balas dirigidas contra os seus superiores: para isso é que o couro serve. O corpo do jagunço, enfim, é um corpo *matável*, a única coisa que tem a trocar pela sua inclusão no bando e pela propina, é a sua própria vida (e, conseqüentemente, a sua morte).

c). Dar o corpo

Assim, pois, toda a ação narrada descreve um processo de domesticação, a complexa doutrinação de um homem inútil, “nascido forro” (p. 15), e progressivamente transformado em instrumento. Essa metamorfose é o resultado de uma iniciação que vai desde o berço anônimo, passa pela adoção das concepções do bando jagunço e pelo ingresso no próprio bando, estende-se pela prática armada e conclui-se com a caçada e eliminação física dos transgressores Ricardão e Hermógenes. A matéria narrada é descrita pelo próprio Riobaldo em termos de iniciação:

O senhor escute meu coração, pegue no meu pulso. O senhor avista meus cabelos brancos... Viver – não é? – é muito perigoso. Porque ainda não se sabe. Porque aprender-a-viver é que é o viver, mesmo. O sertão *me produz*, depois *me engoliu*, depois *me cuspiu do quente da boca*... O senhor crê minha narração? (p.443) [Grifos nossos]

Essa iniciação é o centro da narração (que como antes se expôs o próprio Riobaldo caracteriza como “amanhecer” ou mocidade) e tem a ver com um descobrimento que faz o protagonista dissolver o bando e abdicar da chefia ao fim conquistada, logo após a aniquilação dos assassinos de Joca Ramiro e a morte de Diadorim. Esse descobrimento, ou melhor, essa inferência, tem a ver com a sua própria condição, entrevista após ser “cuspidido do quente da boca do sertão”:

Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, *seja se for jagunço*, mas a matéria vertente. Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, *dar corpo ao suceder*. O que induz a gente para más ações estranhas, é que

a gente está pertinho do que é nosso, por direito, e a gente não sabe, não sabe, não sabe! (p. 79)
[Grifos nossos]

Defendendo a verdade absoluta a ele transmitida (a coragem), o homem-ferramenta, ferrado e adotado no seio da sociedade patriarcal, vive como contradição insolúvel o fato de dar, ou ter dado, o que está perto e é próprio, ao suceder de más ações estranhas. Esse é um ponto aporético, a inflexão a partir da qual pode desabar o universo de valores da jagunçagem: o mundo figurado transcendente, ao se traduzir em ação, reclama uma coisa só: o corpo biológico, que o corpo lhe seja dado. O homem disponível, dada a sua condição marginal, destituído de qualquer poder econômico, ou político, e ainda do poder de si que constitui a mínima autonomia, tem que se alugar para sobreviver, e aquilo que tem para entregar como contraprestação é um corpo útil -tanto como arma ofensiva quanto como parapeito. Para Walnice Nogueira:

Grande Sertão: veredas mostra como num país imenso, de território quase infinito, o exercício privado e organizado da violência a serviço dos poderosos sempre constituiu a regra, e não a exceção. Aí radica um dos fundamentos de uma sociedade sem par em sua iniquidade. Outros fatores, como a escravidão, por exemplo, só concorreriam para agravar esse quadro. A presença de uma força armada a serviço de um proprietário de terras, dentro de sua fazenda, desempenha um papel ao mesmo tempo defensivo e ofensivo: “ todos donos de agregados valentes, turmas de cabras no trabuco e na carabina escopetada!” (p.107). Esses sem-terra alugados do patrão servem para várias coisas: garantir os limites da propriedade, sem cessar contestados; grilar terras; eliminar adversários; organizar eleições, recorrendo à fraude e à intimidação, mobilizando os eleitores “de cabresto”; desencadear contendas ou reprimi-las. [...]...a instituição da escravidão com mão-de-obra trazida da África foi decisiva. Toda atividade produtiva se concentrava nas unidades rurais, as fazendas, onde o trabalho compulsório era feito pelos escravos, submetidos a um só patrão, o proprietário. À margem dessa equação senhor/escravo, foi-se constituindo uma enorme população de homens livres, destituídos de todo poder econômico e político, dependente da boa vontade do proprietário para sua subsistência. Inteiramente ao abandono, sem quaisquer direitos civis, essa população por sua própria natureza *inútil* acabava por ser utilizada pelo fazendeiro para as mencionadas operações defensivas e ofensivas. Cada fazenda, desde os primeiros tempos da colonização, contava com um verdadeiro exercito particular. (2000, pp. 30-33)

O corpo do jagunço, enfim, é o corpo de um matador-matável, a única coisa que tem para trocar pela sua inclusão no bando, e pelo reconhecimento dela decorrente, é a própria vida. Alugado pela grande propriedade latifundiária para estender e preservar seus domínios, o capanga, agregado da plebe rural que trabalha “de favor” ou “de palavra” para o fazendeiro

em campanha de armas, é um corpo dado, entregue ao projeto de outro, mas nunca ele mesmo conservando a sua alteridade. Riobaldo entrevê essa condição:

Com a dureza de querer, que espremi de minha sustância vexada, fui sendo outro – eu mesmo senti: eu Riobaldo, jagunço, homem de matar e morrer com a minha valentia. Riobaldo, homem, eu, sem pai, sem mãe, sem apego nenhum, sem pertencências. Pesei o pé no chão, acheguei meus dentes. Eu estava fechado, fechado na idéia, fechado no couro. (GS:V, p. 155)

Também, em conversa com seo Ornelas (um senhor de terras que dá hospedagem ao bando), o chefe jagunço escuta um “caso”, que ensina algo que se aplica tanto nele, que o “guarda em mente”: *“Um outro pode ser a gente; mas a gente não pode ser um outro, nem convém...”*. [Itálico no original] (p. 347).

O jagunço é uma ferramenta, ou vive “cachorrando por este sertão” (p. 350), ou é uma cabeça de gado a mais no quadro da pecuária extensiva, tão útil quanto um boi marcado com ferro para ocupar terras e manter os seus limites, sempre contestados, em um sertão infinito (Cfr. Nogueira, 1972; Franco, 1997). Assim, o próprio agregado rural pode tanto ocupar alqueires de terra quanto cuidar da criação, ou defendê-las com armas: sempre estará no limite, factualmente exposto à morte. Dessa forma, também, é uma continuação do corpo do patrão, corpo confim (com-fim), poste móvel e substituível de cerca, cuja função é preservar e estender as fronteiras da propriedade: “O que me dava a qual inquietação, que era de ver: conheci que fazendeiro-mor é sujeito da terra definitivo, mas que jagunço não passa de ser homem muito provisório”. (GS:V, p. 313)

d). Zoé e bíos

Essa condição do homem do confim tem a ver com a inclusão exclusiva de que já temos falado e para cuja compreensão podemos nos apoiar na teoria do *estado de exceção*, em que Giorgio Agamben vê a estrutura política fundamental do Ocidente. Agamben, em seu *Homo sacer I: o poder soberano e a vida nua* (2002), fala da originária distinção grega entre *zoé* e *bíos*, dois termos que exprimiam “o que nós queremos dizer com a palavra *vida*” (p. 9). Estes termos tiveram para os gregos sentidos bem específicos: “*zoé*, [...] o simples fato de viver comum a todos os seres vivos (animais, homens ou deuses) e *bíos* [...] a forma ou maneira de viver própria de um indivíduo ou de um grupo” (p. 9). O homem –aponta Agamben, citando

Foucault- permanece na cultura ocidental “o que era para Aristóteles: um animal vivente [*zoé*] e, além disso, capaz de existência política [*bíos*], [...] um animal em cuja vida política está em questão a sua vida de ser vivente” (p.11). De fato, o evento político fundamental seria a politização da vida natural, a inserção da *zoé* na *pólis*.

O caráter *biopolítico* do poder dito *soberano* define-se precisamente por esta inserção na própria territorialidade onde a *zoé* se transforma em *bíos*, é incluída no domínio social pela sua exclusão enquanto vida natural. Para que isto seja assim, é precisa uma prévia determinação do dever-ser da *zoé* na *pólis*, ou seja, como *bíos*. Esta exclusão inclusiva (*exceptio*) é a forma pela qual o vivente é politizado, capturado-fora e não simplesmente excluído da “cidade dos homens”.

Enquanto homem do confim, o jagunço é uma pura *bíos*, um corpo biopolítico que deve seu ser enquanto tal à sua inclusão na *polis* do grande latifúndio pelo esgotamento da sua vida natural. Animal vivente e, além disso, capaz de existência política, o jagunço toma sua forma de um dentro-fora ou de um fora-dentro²⁶. Agamben encontra o paradigma desta forma no *homo sacer*: “uma obscura figura do direito romano arcaico, na qual a vida humana é incluída no ordenamento unicamente sob a forma de sua exclusão (ou seja, de sua absoluta *matabilidade*)” (p. 16). O ordenamento captura-fora a vida nua somente como uma excepcionalidade, matável, á regra do dever-ser e seu espaço político, situado na origem à margem da territorialidade própria do soberano, é o estado de exceção. A vida nua é aquilo que é banido, abandonado fora da lei que pressupõe toda ordem. Em poucas palavras, o poder soberano funda-se na exclusão inclusiva, na declaração de excepcional da vida nua, no seu *abandono* - posta *em questão*, perante a vida política:

A relação de exceção é uma relação de *bando*. Aquele que foi banido não é, na verdade, simplesmente posto fora da lei e indiferente a esta, mas é *abandonado* por ela, ou seja, exposto e colocado em risco no limiar em que vida e direito, externo e interno, se confundem. [...] *A relação originária da lei com a vida não é a aplicação, mas o Abandono*. A potência insuperável do *nómos*, a sua originária “força de lei” é que ele mantém a vida em seu *bando* abandonando-a”. (p.36).

²⁶ “Estado de natureza e estado de exceção são apenas duas faces de um único processo topológico no qual, como em uma fita de Moebius [∞] ou em uma garrafa de Leyden, o que era pressuposto como externo (o estado de natureza) ressurge agora no interior (como estado de exceção), e o poder soberano é justamente esta impossibilidade de discernir interno e externo, natureza e exceção, *pýsis e nómos*”. (Agamben, 2002, p. 43). [Leia-se nesta nota “garrafa de Klein”, onde diz “garrafa de Leyden”; é, parece, uma errata no original].

Agamben usa o conceito de *campo* (dos *lager* nazistas) para se referir ao “espaço que se abre quando o estado de exceção começa a tornar-se a regra” (p. 175). O *campo* é um paradigma biopolítico supremo, já que ele é “uma zona na qual as distinções entre vida e política [...] não têm mais, literalmente, sentido algum” (p. 179). Ora, temos caracterizado o gênero epopéia, de forma vestigial, como “zona e campo da percepção de valores e da representação do mundo”, precisamente pela sua coincidência, no caso, com o paradigma agambeniano no que à confusão entre vida biológica e vida política, exclusão e inclusão, vida e morte, aplicação da lei e o seu abandono, se refere:

[...] se a essência do campo consiste na materialização do estado de exceção e na conseqüente criação de um espaço em que a vida nua e a norma entram em um limiar de indistinção, deveremos admitir, então, que nos encontramos virtualmente na presença de um campo toda vez que é criada uma tal estrutura, independentemente da natureza dos crimes que aí são cometidos e qualquer que seja a sua denominação ou topografia específica. (p.181)

Como parte do bando, e no campo perceptivo que estudamos, a vida exposta (nua) do jagunço está em abandono, tem que se isolar como matável para ser inserida em uma existência coletiva. A sua relação com a lei, “lei determinada”, encarnada no *nómos*, “rei da natureza”, é a de uma irrestrita obediência e da própria renúncia à participação na sua esfera, o banimento do seu domínio ao mesmo tempo da execução do seu poder.

A estrutura do campo reflete-se na “passagem da voz à linguagem” (p. 15). Retomando o Aristóteles da *Política*, que define o homem como o “vivente que possui a linguagem”, Agamben caracteriza a voz, sinal de dor e de prazer, que pertence também aos outros viventes, e a opõe à linguagem, que é a forma como o homem tolhe a própria voz e manifesta o justo e o injusto, o conveniente e o inconveniente, o bem e o mal, “e a comunidade destas coisas faz a habitação da cidade” (p. 15). A linguagem existe porque se mantém com a voz do animal na relação de uma inclusão exclusiva: “A política existe porque o homem é o vivente que, na linguagem, separa e opõe a si a própria vida nua e, ao mesmo tempo, se mantém em relação com ela em uma exclusão inclusiva” (p. 16).

Ora, cumprindo cada um a sua própria compreensão do valor fundamental da coragem, Diadorim (o vingador) e o Hermógenes (o traidor) matam-se mutuamente “aos urros” (*GS:V*, p. 451); Joca Ramiro, o “rei”, reproduz-se como voz “feito uma lei”, mas morre de fato

“como fosse um touro preto, sozinho surdo nos ermos da Guararavacã, urrando no meio da tempestade” (p. 225). Isso é claro: para a norma sobreviver, para o bando se continuar como visão de mundo, os seus integrantes devem ser substituíveis, a sua própria vida biológica deve estar exposta no exercício de uma existência que a exclui por princípio. O homem vive como jagunço na jagunçagem, mas morre sozinho, como animal que é, urrando em uma voz que já não transmite lei alguma, que é só a expressão da sua vida nua, no meio da tempestade do banimento daquilo que vai perdurar além da sua extinção: “Um direito que pretende decidir sobre a vida toma corpo em uma vida que coincide com a morte”. (Agamben, 2002, p. 192)

e). O bem é o mal

O corpo em que coincidem vida e morte é também o corpo de um homem em que o direito (a lei) e a sua ausência convivem e se confundem. Isso também faz parte do que aqui chamamos de “perspectiva orgânica”, pois tudo que é imposição e sujeição às construções sociais se apresenta ao indivíduo que vive e age dentro dela como “natureza”. É cabra e onça, boi e touro, gado e manada de barbatões, homem e fera. Caçador-caçado e bicho de estimação, no jagunço coincidem as figuras em que Agamben melhor distingue a soberania exercida como exposição da vida nua à violência: o *homo sacer* (homem matável e indigno do sacrifício) e o bandido (lobisomem):

A vida do bandido –como aquela do homem sacro- não é um pedaço de natureza ferina sem alguma relação com o direito e a cidade; é, em vez disso, um limiar de indiferença e de passagem entre o animal e o homem, a *phýsis* e o *nómos*, a exclusão e a inclusão: [...] lobisomem, ou seja, nem homem nem fera, que habita paradoxalmente ambos os mundos sem pertencer a nenhum. (2002, p. 112)

Essa dupla natureza é entrevista por Riobaldo no inimigo Hermógenes:

Ao que será que seria o ser daquele homem, tudo? Algum tinha referido que ele era casado, com mulher e filhos. Como podia? Ai-de vai, meu pensamento constante querendo entender a natureza dele, virada diferente de todas, a inocência daquela maldade. A qual que me aluava. O Hermógenes, numa casa, em certo lugar, com sua mulher, ele fazia festas em suas crianças pequenas, dava conselho, dava ensino. Daí, saía. Feito lobisomem? Adiante de quem, atrás do quê? A cruz o senhor faça, meu senhor! Aí eu acreditei que tivesse de haver mesmo o inferno, um inferno; precisava. E o demônio seria: o inteiro, louco, o doido completo – assim irremediável. (GS:V, p. 179)

No exercício de um poder soberano Joca Ramiro é exposto e assassinado pelo Hermógenes, quem por diante ficará, de sua vez, condenado pelo bando. Tanto o “rei da natureza” quanto o lobisomem “formado tigre e assassim” (p. 16) estão, assim, equacionados e formando uma unidade discernível, na qual não fazem outra coisa além de entregar à concepção de mundo que cultuam a própria vida biológica.

Joca Ramiro, na cena do julgamento do chefe governista Zé Bebelo, segue o valor supremo da coragem e, como “o homem mais valente deste mundo”, poupa-o das facas do Hermógenes e Ricardão, reconhecendo no oponente a suficiente dignidade guerreira como para lhe dar indulto da pena capital (p. 230). Essa decisão ofende profundamente os chefes subalternos, os “Judas”, que são partidários de execução sumária e são desapontados, perante o bando, pelo comandante maior, após ter manifestado a sua preferência. Logo do episódio do julgamento, Riobaldo escuta do Hermógenes “um dizer” que qualifica o bando pela decisão de Joca Ramiro: “Mamãezada” (p. 215). Esse dizer admite-nos a pensar que o gesto de bizzaria de Joca Ramiro vira covardia quando contradiz os desejos de quem concebe a execução do oponente como um atestado da própria valia. Se para o Hermógenes salvar Zé Bebelo é “mamãezada” é porque para ele o ato de matá-lo se corresponde melhor com a coragem, valor principal do “mundo dos pais” a ele também, com certeza, inculcado, e cuja linha de ensino continua nos próprios filhos: “Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões...” (p. 9)

Toda autoridade exercida, pois, espelha-se em uma autoridade contestada e a única possível, e conseqüente, saída desse impasse é a vingança. Essas disputas, afinal, são simples ajustes na linha de comando. A morte transmite-se de geração em geração e a vingança *apropria-se do curso das coisas*: “Um dia um de nós dois agora tem de comer o outro... Ou, se não, fica o assunto para os nossos netos, ou para os netos dos nossos filhos...” (p. 124). Crime e ação legal, portanto, são indiscerníveis nesse mundo “adulto e antigo”, mundo dos ancestrais em que todo agir é defesa da própria valia. Para Lukács, esse é o mundo da epopéia:

A epopéia ou é o puro mundo infantil, no qual a transgressão de normas firmemente aceitas acarreta por força uma vingança, que por sua vez tem de ser vingada, e assim ao infinito, ou então é a perfeita teodicéia, na qual crime e castigo possuem pesos iguais e homogêneos na balança do juízo universal. (2007, p. 61)

Em defesa dos mesmos valores que levam Joca Ramiro a perdoar Zé Bebelo, Hermógenes elimina a Joca Ramiro e Riobaldo, de sua vez, mata, rouba, estupra, devasta, queima: “Querer o bem com demais força, de incerto jeito, pode já estar sendo se querendo o mal, por principiar” (GS:V, p. 16). Em defesa desses mesmos valores, o protagonista empenha-se na campanha sangrenta de caçada e punição dos assassinos do pai do amigo. É o que se espera dele: herói e bandido (Cfr. Nogueira, 1972; Candido, 1991), adulto autônomo e criança sujeita à autoridade, homem e besta, ser humano e ferramenta, o jagunço dá expressão à lealdade e ao amor, segue um código de honra, na mais brutal das violências: a guerra.

Todo jagunço é tratado pelos seus superiores como criança, é compelido à coragem desde o “mundo dos pais”. Zé Bebelo diz “Ao redor de mim, meus filhos. Tomo posse!” (GS:V, p. 71), quando eleito para substituir Medeiro Vaz na chefia, e o próprio Riobaldo se refere aos companheiros como “Meus filhos” (p. 411), quando alcança o comando. Os exemplos dessa infantilização dos subordinados são muitos:

[...] obedecer é mais fácil do que entender. Era? Não sou cão, não sou coisa. Antes isto, que sei, para se ter ódio da vida: que força a gente a ser filho-pequeno de estranhos... (p. 249)

Joca Ramiro era quem dispunha. Bastava vozear curto e mandar. Ou fazer aquele bom sorriso, debaixo dos bigodes, e falar, como falava constante, com um modo manso muito proveitoso: – “Meus meninos... Meus filhos...” (p. 199)

Os outros, os companheiros outros, semelhavam no rigor umas pobres infâncias na relega – que deles a gente precisasse de tomar conta. (p. 296)

Rente Zé Bebelo andava em toda a parte, mandando se atirar economizado e certo. – “Ah, oé, meus filhos: não vão desperdiçar. Matem só gente viva!” – ele trestampava – “... É coragem, e qué’pe-te! que o morto morrido e matado não agride mais...”(p.261)

Paradoxalmente, maioridade, coragem e uso da violência coincidem no campo perceptivo estudado com esse tratamento. Dentro dessa violência desatada, Riobaldo opta pela visão mais positiva da sua ação, identificando o bem transcendente com a autoridade do fazendeiro:

Deus, para qualquer um jagunço, sendo um inconstante patrão, que às vezes regia ajuda, mas, outras horas, sem espécie nenhuma, desandava de lá – proteção se acabou, e – pronto: marretava! (p. 179)

Joca Ramiro era rico, dono de muitas posses em terras, e se arranchava passando bem em casas de grandes fazendeiros e políticos, deles recebia dinheiro de munição e paga... (p. 137)

Deus no Céu e Joca Ramiro na outra banda do Rio. Tudo o justo. (p. 30)

Todo o mundo, então, todos, tinham de viver honrando a figura daquele, de Joca Ramiro, feito fosse Cristo Nosso Senhor... (p. 32)

[Joca Ramiro] Bom? Um messias!... (p. 115)

Irmã nem irmão, ele [Diadorim] não tinha: –“Só tenho Deus, Joca Ramiro... e você, Riobaldo...” – ele declarou. (p. 140)

f). Afinal, a nênese é imprescindível

No mesmo campo perceptivo, o mal “pior havente” deve ser o Hermógenes, quem contesta a autoridade do chefe absoluto. Para o “Judas” deve “haver mesmo um inferno” (p. 179), posto ser a nênese imprescindível para dar sustento ao relato de “potentes chefias” dentro do qual Riobaldo pretende se situar. Nesse “tontear de alturas” que caracteriza a ação do protagonista toda decisão é sempre hierarquizada e reflete a sua ambição de ascenso social. Ele, aos poucos, irá descobrindo que a regra alta a que obedece, coincide muitas vezes com o abuso e sempre é o resultado da arbitrariedade dos poderosos. Assim, no crepúsculo desse seu “amanhecer”²⁷, já eliminados os Judas e sepulto o cadáver de Diadorim, Riobaldo consegue entrever a sujeição onde só quis ver liberdade, a obediência infantil onde ele queria autonomia. Mocidade, de fato, é “tarefa para mais tarde se desmentir” (p. 21), no ocaso da idade dourada, quando Riobaldo “acordar do encanto”:

Tem horas em que penso que a gente carecia, de repente, de acordar de alguma espécie de encanto. As pessoas, e as coisas, não são de verdade! E de que é que, a miúdo, a gente adverte incertas saudades? Será que, nós todos, as nossas almas já vendemos? Bobéia, minha. E como é que havia de ser possível? Hem?! (p. 66)

²⁷ Após a morte de Diadorim, na velhice, em que diz: “E aquela era a hora do mais tarde. O céu vem abaixando. Narrei ao senhor, o senhor talvez até ache mais do que eu, a minha verdade. Fim que foi” (*GS:V*, p. 454).

[...] o senhor acredita, acha fio de verdade nessa parlada, de com o demônio se poder tratar pacto? Não, não é não? Sei que não há. Falava das favas. Mas gosto de toda boa confirmação. Vender sua própria alma... invencionice falsa! E, alma, o que é? Alma tem de ser coisa interna supremada, muito mais do de dentro, e é só, do que um se pensa: ah, alma absoluta! Decisão de vender alma é afoiteza vadia, fantasiado de momento, não tem a obediência legal. Posso vender essas boas terras, daí de entre as Veredas-Quatro – que são dum senhor Almirante, que reside na capital federal? Posso algum!? Então, se um menino menino é, e por isso não se autoriza de negociar... E a gente, isso sei, às vezes é só feito menino. Mal que em minha vida aprontei, foi numa certa meninice em sonhos – tudo corre e chega tão ligeiro –; será que se há lume de responsabilidades? Se sonha; já se fez... Dei rapadura ao jumento! Ahã. Pois. Se tem alma, e tem, ela é de Deus estabelecida, nem que a pessoa queira ou não queira. Não é vendível. (p. 22)

Ainda dentro do encanto em que o comandante maior representa a verdade –que não é a matéria de que estão feitas as pessoas e as coisas- e o traidor é o seu oposto infernal, Riobaldo descobre algo: para eliminar o inimigo, ele próprio terá de procurar o demônio, trocar a sua vida eterna pelo sucesso na punição. Assim, o cumprimento do supremo bem deve passar pelo exercício do mal, as figuras extremas, entre as que se define esse mundo fechado em verdade que o acolhe, equacionam-se de novo. É a razão pela qual o narrador tem, por força, que reconhecer ao “Judas” como a um igual:

Só o Hermógenes foi que nasceu formado tigre, e assim. E o “Urutu-Branco”? Ah, não me fale. Ah, esse... tristonho levado que foi –que era um pobre menino do destino... (p. 16)

Homem sozinho, com sua carabina em mãos, o Hermógenes era um como eu, igual, igual, até pior atirava. (p. 62)

Assim que, então, os de lá –os judas- não deviam de ser somente os cachorros endoidecidos; mas, em tanto, pessoas, feito nós, jagunços em situação. (p. 274)

Então, eu estava ali era feito um escravo de morte, sem querer meu, no putro de homem, no danadório! [...] Tem um ponto de marca, que dele não se pode mais voltar para trás. Tudo tinha me torcido para um rumo só, minha coragem regulada somente para diante, somente para diante; e o Hermógenes estava deitado ali, em mim encostado –era feito fosse eu mesmo. (pp. 163-164)

O cruzado tem que tornar-se pactário para vencer o pactário:

Pois era – o Lacrau me confirmou – o Hermógenes era positivo pactário. Desde todo o tempo, se tinha sabido daquilo. [...] Ah, pois porque ele não sofria nem se cansava, nunca perdia nem adoecia; e, o que queria, arrumava, tudo; [...] a natureza do Hermógenes demudava, não favorecendo que ele tivesse pena de ninguém, nem respeitasse honestidade neste mundo. – “Pra matar, ele foi sempre muito pontual... Se diz. O que é porque o Cujo rebatizou a cabeça dele com sangue certo: que foi o de um homem são e justo, sangrado sem razão...” Mas a valência que ele achava era despropositada de enorme, medonha mais forte que a de reza-brava, muito mais própria do que a de fechamento-de-corpo. Pactário ele era, se avezando por cima de todos. (p. 309)

Esse Hermógenes – belzebu [...], homem que tirava seu prazer do medo dos outros, do sofrimento dos outros. Aí, arre, foi que de verdade eu acreditei que o inferno é mesmo possível. Só é possível o que em homem se vê, o que por homem passa. Longe é, o Sem-olho. E aquele inferno estava próximo de mim, vinha por sobre mim. Em escuro, vi, sonhei coisas muito duras. Nas larguezas do sono da gente. (p. 139)

Mas eu achei, aí, a possibilidade capaz, a razão. A razão maior, era uma. O senhor não quer, o senhor não está querendo saber? [...] Aquilo, o resto... Aquilo – era eu ir à meia-noite, na encruzilhada, esperar o Maligno – fechar o trato, fazer o pacto! (p. 310)

E em troca eu cedia às arras, tudo meu, tudo o mais – alma e palma, e desalma... Deus e o Demo! – “Acabar com o Hermógenes! Reduzir aquele homem!...” (p. 318)

g). Herói e bandido

Essa síntese entre o herói e o bandido, ou entre o defensor da justiça e o cavaleiro das trevas, tem muito a ver com a própria condição do jagunço, que faz a lei desde fora da lei. Riobaldo e todos os outros jagunços de *Grande Sertão: Veredas*, pertencem a um amplo segmento da sociedade brasileira, especialmente à sociedade posterior ao Segundo Reinado e à transição do regime de trabalho servil ao assalariado. Esses homens encontram-se em um ponto em que, tanto as ideologias –só conjunturalmente opostas– do Liberalismo e do Escravismo²⁸, quanto as classes sociais extremas dos escravos e dos proprietários, tendem a

²⁸ “No processo de sua afirmação histórica, a civilização burguesa postulava a autonomia da pessoa, a universalidade da lei, a cultura desinteressada, a remuneração objetiva, a ética do trabalho, etc. –contra as prerrogativas do *Ancien Régime*. O favor, ponto por ponto, pratica a dependência da pessoa, a exceção à regra, a cultura interessada, remuneração e serviços pessoais. [...] De modo que o confronto entre estes princípios tão antagônicos resultava desigual: no campo dos argumentos prevaleciam com facilidade, ou melhor, adotávamos sofregamente os que a burguesia européia tinha elaborado contra arbítrio e escravidão; enquanto na prática, geralmente dos próprios debatedores, sustentado pelo latifúndio, o favor reafirmava sem descanso os sentimentos e as noções em que implica. O mesmo se passa no plano das instituições, por exemplo com burocracia e justiça, que embora regidas pelo clientelismo, proclamavam as formas e teorias do estado burguês moderno. Além dos

sinetizar-se. Dessa forma, essa multidão de homens “formalmente” livres toma a sua feição dos extremos entre os que vive e constitui um limiar paradoxal em que os opostos se encontram: excluídos do sistema produtivo, “pobres dos mais pobres”, livres da escravidão mas sem posses, a sua subsistência depende da vontade dos senhores da terra. Seja no campo, em que recebem chácaras alheias para produzir seu próprio sustento e cumprem, como camaradas, ofícios de segurança e agressão; seja na cidade, onde vivem como moleques de recados ou de companhia no quarto dos fundos do quintal do dono, os agregados obtêm a sua “qualidade humana” no mesmo instante em que ela é deposta. Segundo a socióloga e historiadora Maria Sylvia de Carvalho Franco, em seu estudo *Homens livres na ordem escravocrata* (1964):

O mesmo complexo que encerrava o reconhecimento, pelo senhor, da humanidade de seus dependentes trazia inerente a negação dessa mesma humanidade. O mesmo homem que, no cotidiano, recebia um tratamento nivelador, cujo ajustamento social se processava mediante a ativação de seus predicados morais, era efetivamente compelido a comportamentos automáticos, de onde o critério, o arbítrio e o juízo estavam completamente excluídos. [...] Para aquele que se encontra submetido ao domínio pessoal, inexistem marcas objetivadas do sistema de constrictões a que sua existência está confinada, seu mundo é formalmente livre. Não é possível a descoberta de que sua vontade está presa à do superior, pois o processo de sujeição tem lugar como se fosse *natural* e espontâneo. [...] A dominação pessoal transforma aquele que a sofre numa *criatura domesticada*... [Grifos nossos] (1997, pp. 93-95).

Entre a ordem e a desordem, fora do céu da propriedade e do inferno da servidão acorrentada, o jagunço é vida domesticada em uma forma biopolítica que permite sua “entrada” na esfera de propriedade do grande latifúndio. Esse homem formalmente livre é o capturar-fora que a ordem social precisa para se fundamentar, não através de uma instituição propriamente dita, mas de um tecido de relações tradicionais, pessoais, excepcionais, em que o reconhecimento arbitrário da humanidade dá razão ao privilégio em todas as suas faces e em que a troca de favores se sustenta no dispositivo²⁹ do contrato “de palavra”. Para Walnice Nogueira, o jagunço:

naturais debates, este antagonismo produziu, portanto, uma coexistência estabilizada que interessa estudar. Aí a novidade: adotadas as idéias e razões européias, elas podiam servir e muitas vezes serviram de justificação, nominalmente “objetiva” para o momento de arbítrio que é da natureza do favor”. (Schwarz, 1981, pp.16-17).

²⁹ “...llamaré literalmente dispositivo cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes. No solamente, por lo tanto, las prisiones, los manicomios, el panóptico, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas, las medidas jurídicas, etc., cuya conexión con el poder es en cierto sentido evidente, sino también la lapicera, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarrillo, la navegación, las computadoras, los celulares y – por qué no – el lenguaje mismo, que es quizás el más antiguo de los dispositivos, en el que millares y millares de años un primate – probablemente sin darse cuenta de las

Dispensável ao processo produtivo, encontra a sua subsistência em atividades residuais, para o exercício das quais depende da autorização do dono da terra. O direito de moradia, contrato verbal de pessoa para pessoa, expressando uma ordem de relações, implica na reciprocidade de serviços por parte do morador. (1972, p. 38)

Já que o contrato é verbal ou “de palavra”, e já que a reciprocidade dos serviços é pressuposta, são as qualidades pessoais, as capacidades e os talentos do dependente, os que o fazem atraente e utilizável desde a perspectiva do proprietário. Mostrar a coragem, portanto, pode ser um valor social atrelado à mesma necessidade material, a forma do homem sem posses de captar sobre si a atenção do senhor da terra e se dar bem como capanga. Ora, como a concorrência é grande, o código de valentia gera uma violência correspondente:

A visão de si mesmo e do adversário como homens integrais impede que as desavenças sejam conduzidas para lutas parciais, mas faz com que tendam a transformar-se em lutas de extermínio. Em seu mundo vazio de coisas e falta de regulamentação, a capacidade de preservar a própria pessoa contra qualquer violação aparece como a única maneira de ser: conservar intocada a independência e ter a coragem necessária para defendê-la são condições de que o caipira não pode abrir mão, sob pena de perder-se. A valentia constitui-se, pois, como o valor maior de suas vidas. (Franco, 1997, p. 63)

Herói, portanto, será sempre quem desde a própria perspectiva avalia seu papel na luta e bandido só poderá ser o oponente. (Agamêmnon ou Aquiles, tudo dá na mesma guerra). Justiça e crime se equivalem, assim, ao ser relativos ao ponto de vista do executor da ação, que para si mesmo tem a feição do paladino (ao passo que desconhece a possibilidade de outra forma de compreensão). Ora essa concepção de si é orgânica ao se corresponder com o valor conferido a quem o jagunço serve, e matar em seu nome não é assassinar: é punir.

Para Arnold Hauser, na *Historia social da literatura e da arte* (1950), essa heroização da bandidagem é constitutiva da epopéia:

Os reis e os nobres dos principados da Aquéia no século XII A.C., os “heróis” que deram o nome a esta época, são salteadores e piratas, que se orgulham em denominarem-se a si próprios “saqueadores de cidades”; os seus cânticos são profanos e ligados às coisas terrenas: a lenda de Tróia, coroa da sua fama, não representa mais do que a glorificação poética do rapto e da pirataria. (1972, p. 93)

consecuencias que se seguirían – tuvo la inconsciencia de dejarse capturar”. (Agamben, *¿Qué es un dispositivo?*, em: <http://profanacoes.blogspot.com/2007/10/qu-es-un-dispositivo-giorigio-agamben.html>)

O historiador alemão também vê na coragem o valor fundamental do mundo épico, onde o substrato principal de toda ação do bando é a valia pessoal de cada um dos seus integrantes:

Assim, a vida destes infatigáveis guerreiros tornou-se de um individualismo sem regra [...] tudo, para eles, se apresentava como uma presa por que lutar, um pretexto para aventuras de caráter pessoal, pois que no seu mundo tudo dependia da coragem, da força, da perícia e da astúcia. [...] Os vínculos morais tornam-se individuais e convertem-se em puras construções da razão. [...] É a vitória de um individualismo feroz para o qual o código de honra dos salteadores é o único padrão válido. (pp. 94-95)

No caso de *Grande Sertão: Veredas*, a coragem garante a participação do indivíduo no bando jagunço, é requisito fundamental do engajamento. A instituição, portanto, só pode capturar a quem já se isolou para deliberadamente entregar-se à morte³⁰, quem tem tanta coragem que pouco se importa com a autopreservação. Esse comportamento, condizente com o código de honra que este campo perceptivo impõe, ativa o dispositivo do contrato verbal, pois quem é “animoso” tem disposição demais como para proteger os seus superiores, com o próprio corpo, das balas inimigas. O suporte do contrato de palavra entre o capanga e o proprietário é o corpo. Não existe aqui a evidência de um documento assinado e o único atestado do pacto social é a pele furada ou o sangue derramado do dependente ou dos adversários (“para isso é que o couro serve”).

Pactos sem assinar

A epopéia é um gênero pré-literário, “bem mais velho do que a escritura e o livro” (Bakhtin, 1998, p. 397). O contrato entre o jagunço e o senhor da terra também não passa pela prática escrita. A palavra épica precisa ressoar no corpo do seu transmissor tanto quanto o poder da terra manifestar-se nos atos do jagunço. A cena do pacto falido, em que Riobaldo

³⁰ “Pessoa significa originariamente máscara, ou seja, algo eminentemente especial. [...] A pessoa é a captura da espécie e a sua vinculação a uma substância com o objetivo de tornar possível a sua identificação. [...] A transformação da espécie em princípio de identidade e de classificação é o pecado original da nossa cultura, o seu dispositivo mais implacável. Só personalizamos algo - referindo-o a uma identidade - se sacrificamos a sua especialidade. Especial é, assim, um ser –um rosto, um gesto, um evento- que, não se assemelhando a *nenhum*, se assemelha a *todos* os outros. O ser especial é delicioso, porque se oferece por excelência ao uso comum, mas não pode ser objeto de propriedade pessoal. Do pessoal, porém, não são possíveis nem uso nem gozo, mas unicamente propriedade e ciúme. [...] O ser especial comunica apenas a própria comunicabilidade. Mas esta acaba separada de si mesma e constituída em uma esfera autônoma. O especial transforma-se em espetáculo. O espetáculo é a separação do ser genérico, ou seja, a impossibilidade do amor e o triunfo do ciúme”. (Agamben, 2007, p. 54).

invoca o demônio para “receber coragem de decisão” (GS:V, p. 316) e vencer o Hermógenes, pode ser muito significativa nesse sentido. Nenhum jagunço assina um contrato: Riobaldo também não o faz quando, na encruzilhada das Veredas-Mortas /Altas, invoca o demônio para trocar com ele a sua alma pelo sucesso na vingança contra os traidores. Ainda que o diabo não apareça, o protagonista se oferece aos gritos e tem a sensação de ter sido ouvido. É, de novo, um contrato verbal ou “de palavra”:

– “Ei, Lúcifer! Satanáz, dos meus Infernos!”

Voz minha se estragasse, em mim tudo era cordas e cobras. E foi aí. Foi. Ele não existe, e não apareceu nem respondeu – que é um falso imaginado. Mas eu supri que ele tinha me ouvido. Me ouviu, a conforme a ciência da noite e o envir de espaços, que medeia. Como que adquirisse minhas palavras todas; fechou o arrocho do assunto. Ao que eu recebi de volta um adejo, um gozo de agarro, daí umas tranqüilidades -de pancada. Lembrei dum rio que viesse adentro a casa de meu pai. Vi as asas. Arquei o puxo do poder meu, naquele átimo. Aí podia ser mais? A peta, eu querer saldar: que isso não é falável. As coisas assim a gente mesmo não pega nem abarca. Cabem é no brilho da noite. Aragem do sagrado. Absolutas estrelas! (p. 319)

Oferecido e ouvido, Riobaldo ingressa definitivamente no *campo* (e zona) que lhe fora transmitido pelos seus “pais”, Selorico Mendes e Joca Ramiro: “Lembrei dum rio [*Rio-baldo*] que viesse adentro a casa de meu pai [*o mundo dos ancestrais*]”. A “aragem do sagrado” faz referência à própria sagração, à vida biológica entregada à figuração inquestionável e “absoluta” que o guiará no caminho da espúria transcendência adotada. Essa dupla formada por transcendência e morte é melhor compreendida se pensamos no fato do pacto acontecer em um local chamado por engano de Veredas-Mortas, mas cujo nome real é Veredas-Altas³¹: a crença do jagunço ser o herói de uma aventura épica corresponde-se com perfeita simetria ao fato de ser destinado à imolação. O “tontear de alturas” concretiza-se no pacto de palavra, no cruzamento dos caminhos da danação e da elevação.

O ar, em *Grande Sertão: Veredas* é o elemento do diabo: “*O diabo na rua, no meio do redemoinho*”. Ora, é no ar da oralidade que tudo acontece: a transmissão de valores, a captação do bando, o pacto demoníaco, o relato de “potentes chefias” que suporta e é suportado pela jagunçagem. No redemoinho violento gerado pelas correntes contrárias, mas

³¹ “Num lugar, o Tuim, me alembro: eu tive de mudar para outro cavalo. E um sitiante, no Lambe-Mel, explicou – que o trecho, dos marimbus, aonde íamos, se chamava mais certo não era *Veredas-Mortas*, mas *Veredas-Altas*... Coisa que compadre meu Quelemém mais tarde me confirmou. Daí, mais para adiante, dei para tremer com uma febre. Terçã”. (GS:V, p. 455)

não diversas, desse “sentido dado”, ou dessa “observância de uma ordem do mundo”, o diabo vigora no homem possuindo o seu corpo, na coragem que paira no ambiente do sertão como valor ancestral e se incorpora no simples viandante. Riobaldo recebe “de pancada, umas tranqüilidades”, isso porque protela as contradições para mais tarde, afirmando-se na inquestionabilidade e no poder da visão em que está inserido: é o sagrado que o orienta, está para cumprir o seu destino, desprende-se heroicamente da própria salvação para defender o bem supremo³².

A partir desse pacto o protagonista muda radicalmente: logo adotará o apelido Urutú-Branco e transformar-se-á em um chefe desapiedado e arrogante até a comicidade, cujo ser absoluto estiola-se na perseguição dos inimigos: “Tinham me dado em mão o brinquedo do mundo” (p. 332). Urutú é uma serpente venenosa, de pele escura e cabeça marrom com estrias claras que formam uma espécie de cruz; também é conhecida como Cruzeiro ou Urutú-cruzeiro: a cobra toma seu nome da cruz que leva na testa. Também Riobaldo: a totalidade do seu ser esgota-se na consagração e domesticação do animal à guerra demarcada como objetivo para o jagunço. O menino anônimo e sem pai conhecido é finalmente capturado no pacto da encruzilhada: ele leva essa cruz na sua cabeça, é ele próprio o cruzamento do humano com o ferino, da liberdade com a sujeição, da meninice com a maioridade, do bem com o mal, do código de honra com a ambição pessoal, do biológico com o automático, do corpo matável com o valor memorável, da heroicidade com o crime. Ainda mais, a junção do substantivo animal com o adjetivo “branco”, que é corriqueiramente associado à pureza, à simplicidade, à bondade, e a outros valores positivos, dá conta da mesma indefinição, o que o liga, de novo, à “inocência da maldade” do Hermógenes (p.179). Portanto, no nome de guerra adotado conservam-se vestígios tanto da epopéia quanto do demoníaco, já que o homem destinado ao sacrifício transcendental entrega no pacto não assinado a sua vida eterna, condena-se ao

³² “Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina. Tudo lhes é novo e no entanto familiar, aventureiro e no entanto próprio. O mundo é vasto, e no entanto é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas; distinguem-se eles nitidamente, o mundo e o eu, a luz e o fogo, porém jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro, pois o fogo é a alma de toda luz e a luz veste-se de todo fogo. Todo ato da alma torna-se, pois, *significativo e integrado* nessa dualidade: *perfeito no sentido e perfeito para os sentidos*; integrado, porque a alma repousa em si durante a ação; integrado, porque seu ato desprende-se dela e, tornado a si mesmo, encontra um centro próprio e traça a seu redor uma *circunferência fechada*. [...] Aí a paixão é o caminho predeterminado pela razão para a perfeita individualidade, e da loucura são emitidos sinais enigmáticos mas decifráveis de um *poder transcendente*, de outro modo condenado ao silêncio. Aí não há ainda nenhuma interioridade, pois ainda não há nenhum exterior, *nenhuma alteridade* para a alma. Ao sair em busca de aventuras e vencê-las, a alma desconhece o real tormento da procura e o real perigo da descoberta, e jamais põe a si mesma em jogo; ela ainda não sabe que pode perder-se e nunca imagina que terá de buscar-se. *Essa é a era da epopéia*”. (Lukács, 2000, pp.25-26). [Grifos nossos]

inferno (a morte do espírito) no mesmo ponto e pelo mesmo ato com que pretende dar continuidade à verdade superior: “E, mesmo, quem de si de ser jagunço se entrete, já é por alguma competência entrante do demônio”. (p. 11)

É muito difícil separar o que temos chamado de “contrato de gênero” do contrato social e do pacto demoníaco: em todos eles “o caráter *imemorial* de uma competência determinada coincide com uma prática *atual*” (Didi-Huberman, 1999, p. 29); todos dependem de consensos e cedências, têm uma relação com a vida que tende a se apoderar dela excluindo-a, transmitem-se de boca em boca e através do uso da força, são altamente ideológicos e atrelados à cultura ao mesmo tempo que naturalizados desde a perspectiva de quem os subscreve. O Urutú-Branco “tonteia de alturas”: “E o “Urutu-Branco”? Ah, não me fale. Ah, esse... tristonho levado que foi –que era um pobre menino do destino...” (GS:V, p.16). Pautando, Riobaldo alcança o topo da hierarquia no bando; insere-se no relato de “potentes chefias” (Veredas-Altas), em que dá continuidade à lei paterna, entregando-se à morte (Veredas-Mortas):

A idealização do passado nos gêneros elevados tem um caráter oficial. Todas as manifestações exteriores da força e da verdade dominantes (de tudo que está concluído), organizam-se dentro da categoria axiológica e temporal do passado, em uma representação distanciada, longínqua (desde o gesto e o vestuário até o estilo, tudo é símbolo do poder). [...] Os mortos são honrados de maneira diferente, eles são retirados da esfera do contato, e podem e devem ser evocados em outro estilo. O discurso sobre um morto, por seu estilo, difere profundamente do discurso sobre um vivo. Nos gêneros elevados, todo poder é privilégio, todo valor é prestígio, e passam da zona do contato familiar para um plano distante. (Bakhtin, 1998, p. 412)

a). “Um outro pode ser a gente; mas a gente não pode ser um outro...”

Agora, se um dos termos da equação, que nos permite vincular essas esferas, é o homem em situação assimétrica e evidente estado de necessidade, se intermediando há um dispositivo de captura –chame-se contrato ou pacto- que seria o passo para suprir tal necessidade, ainda teremos de pensar, no outro extremo, àquele ou àquilo com o que se pauta. Quem ou, melhor, o que é o que está em vantagem perante o jagunço e que pode vir a prometer-lhe uma propina em troca pela vida do seu corpo? Dizer que é um homem abastado específico, “bem remediado de posses”, seria muito simples; dizer que é evidentemente o demônio seria ingênuo. De fato, a pergunta que fundamenta a totalidade da narração inquire pela existência

do diabo e pela conseqüente validade do pacto. Ainda sobra uma dúvida: se o ente maligno não comparece à convocação, se ele não existir, isso invalida o contrato? Acaso o mal mesmo não será o oferecimento do ser a uma coisa que não é, ao não-ser propriamente dito? “E o demo existe? Só se existe o estilo dele, solto, sem um ente próprio – feito remanchas n’água. [...] Vendi minha alma a quem não existe? Não será o pior?”. (GS:V, p.365)

Sem um ente próprio, o diabo só pode ser no corpo do pactário, corpo-fechado, “fechado na idéia, fechado no couro” (p. 155), às balas e às perspectivas inimigas:

Como é possível se estar, desarmado de si, entregue ao que outro queira fazer, no se desmedir de tapados buracos e tomar pessoa? Tudo era para sobosso, para mais medo; ah, aí é que bate o ponto. E por isso eu não tinha licença de não me ser, não tinha os descansos do ar. A minha idéia não fraquejasse. Nem eu pensava em outras noções. Nem eu queria me lembrar de pertencências, e mesmo, de quase tudo quanto fosse diverso, eu já estava perdido provisório de lembrança... (p. 317)

O diabo em *Grande Sertão: Veredas* é sobretudo um estar-em-sujeito³³, transitivo puro, não tem existência como ente mas só como acidente, isto é, não existe por si mas só nos corpos dados dos outros: “Homem, é. O senhor nunca pense em cheio no demo” (p.370). Segundo aponta Giorgio Agamben no seu *Profanações* (2007), este tipo de ser precisa do sujeito para ter lugar, a sua mais premente fundamentação está na noção de um “eu” que lhe dá lugar. Sem imagem o demônio é somente possuidor, algo que vige no corpo de um possesso: “... o diabo vige dentro do homem, nos crespos do homem –ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos. Solto, por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum. Nenhum! “.(GS:V, p.11). Esse ser vige no corpo, mas o abandona no momento da morte, restituindo-lhe nesse evento derradeiro a sua existência biológica: “Aoh, mas ninguém não vê o demônio morto...”. (p. 388) O homem vive como jagunço na jagunçagem, mas morre sozinho, como animal que é, no meio da tempestade daquilo que vai perdurar além da sua extinção.

Sob a percepção de si como herói e portador do código de honra, Riobaldo sente-se destacado no bando, eleito para dar corpo ao relato “de alturas” e ao conjunto de valores que ele comporta. Deixa-se habitar e possuir pela epopéia e pela jagunçagem tanto quanto pelo diabo, pois nenhum deles tem corpo próprio, a sua ação é a forma de vida desses fantasmas,

³³ “Estar em um sujeito é, para os filósofos medievais, o modo de ser do que é insubstancial, ou seja, não existe por si, mas em outra coisa” (Agamben, 2007, p. 51).

um *campo*: “Mas, não diga que o senhor, assisado e instruído, que acredita na pessoa dele?! Não? Lhe agradeço! Sua alta opinião compõe minha valia. Já sabia, esperava por ela -já o campo!”(p. 11)

O corpo do jagunço, corpo confim, “fechado, fechado na idéia, fechado no couro” (p.155), é o *campo* em que esse “mundo fechado e perfeito” (Hegel, 1997,p. 488; Lukács, 2007, pp. 30-31; Bakhtin, 1998, p. 410), essa “perspectiva sem perspectivas”, essa “ordem do mundo” ou esse “sentido dado”, têm lugar. Corpo mortal, porém, para um mundo de valores pressuposto imortal, a sua ação descobre-se desajustada do seu fundamento no evento em que não consegue perpetuar-se e tem de acabar sozinho no meio da tempestade: como todos, “Medeiro Vaz morreu, naquele país fechado” (GS:V, p. 62). Para Georg Lukács essa barreira, que constitui o desenraizamento transcendental, quer dizer, a não confirmação eterna da ação terrena, constitui uma “problemática demoníaca” para o herói da epopéia e prepara o seu decurso romanesco:

[...] problemática demoníaca: que o mais puro heroísmo tem de tornar-se grotesco e que a fé mais arraigada tem de tornar-se loucura quando os caminhos para uma pátria transcendente tornaram-se intransitáveis; que a mais autêntica e heróica evidência subjetiva não corresponde obrigatoriamente à realidade. (Lukács, 2007. p.106)

Essa inadequação também se manifesta no próprio caráter coletivo da figuração. Aos poucos, Riobaldo descobre que o mandado da coragem não é outra coisa que uma máquina de gastar gente, uma condenação, que a obediência do bando a essa lei só acaba em chacina geral:

Deus é paciência. O contrário é o diabo. Se gasteja. O senhor rela faca em faca – e afia- que se raspam. [...] Deus não se comparece com refe, não arracha o regulamento. Pra que? Deixa: bobo com bobo –um dia, algum estala e aprende: esperta. (GS:V, p. 16)

“Bobo contra bobo”, faca contra faca, Diadorim e o Hermógenes gastam-se mutuamente até a morte na batalha do Paredão do Tamanduá-tão, um como vingança pelo Pai-lei assassinado, o outro como desforra do seu orgulho ferido durante a cena do julgamento e por simples ambição de poder. Riobaldo aprende, “esperta”, com a perda do ser amado nesse

combate –que é qualquer coisa menos heróico- e fica “estalado”, aberto criticamente ao replanteamento da sua ação passada e à sua avaliação como um “tontear de alturas”.

Neste ponto, o personagem principal descobre que o que ele concebia como o seu privilégio, aquilo que o destacava no bando -enquanto estava pronto para morrer em defesa dos seus valores-, é “bobeia” e “doideira” coletiva, um lugar-comum. Os versos 3º e 4º da canção, que serve de epígrafe a este capítulo, falam às claras desse descobrimento:

deu doideira na boiada
soltaram o Rei do Sertão...

A obsessão demoníaca é social. Todos os integrantes da facção uniformizam o seu comportamento, obedecem fora da sua consciência, exatamente quando acreditam exercer a sua autonomia ou decidir racionalmente sobre as suas ações:

O que mais penso, testo e explico: todo-o-mundo é louco. O senhor, eu, nós, as pessoas todas. (p. 15)

Todos tretam por tal regra: proseiam de ruins, para mais se valerem, porque a gente ao redor é duro dura. O pior, mas, é que acabam, pelo mesmo vau, tendo de um dia executar o declarado, no real. Vi tanta cruez! Pena não paga contar; se vou, não esbarro. E me desgosta, três que me enjoa, isso tudo. Me apraz é que o pessoal, hoje em dia, é bom de coração. Isto é, bom no trivial. Malícias maluqueiras, e perversidades, sempre tem alguma, mas escasseadas. Geração minha, verdadeira, ainda não eram assim. Ah, vai vir um tempo, em que não se usa mais matar gente... Eu, já estou velho. (p. 20)

Será que, nós todos, as nossas almas já vendemos? Bobéia, minha. E como é que havia de ser possível? Hem?! (p. 66)

Medo tenho é porém por todos. [...] Neste mundo tem maus e bons – todo grau de pessoa. Mas, então, todos são maus. Mas, mais então, todos não serão bons? Ah, para o prazer e para ser feliz, é que é preciso a gente saber tudo, formar alma, na consciência; para penar, não se carece: bicho tem dor, e sofre sem saber mais porquê. Digo ao senhor: tudo é pacto. Todo caminho da gente é resvaloso. (p. 237)

Riobaldo forma alma, na consciência, quando consegue ver reproduzido o seu pacto nos outros, discerne que o sofrimento e a aniquilação dos companheiros dependem em grau sumo da sua alienação individual, do seu confinamento e domesticação na coragem particular. O mundo fechado conforma-se, pois, de corpos fechados, é a somatória de *egos* isolados, fatalmente confrontados por interesses que os desgastam até matá-los. Aí tudo fica mais

complicado, nada é diáfano: a unidade do mundo “estala” em pedaços e o bem e o mal se mostram como relativos à posição do observador antes que como categorias de valor fixas e indiscutíveis. Ou melhor, o mal surge quando essas categorias não são passíveis de questionamento, porque o único estável e fechado, a única coisa que se consoma e é inevitavelmente verdadeira é a morte, para todos e cada um.

As personagens de *Grande Sertão: Veredas* são os corpos em que o diabo, a epopéia e a jagunçagem vigoram como *estar-em-sujeito*. As ações e decisões de todos são sempre feitas no “manejo quente”, ou seja, são apressadas, faltas de sossego, uma permanente perseguição de projetos particulares nos quais o mal decorre da insistência do “eu”, de certo egoísmo ou “egoidade” - termo com que Jean-Luc Nancy, em seu *Corpus* (2000), designa o regime da significação ou “o sentido em cadeia fechada”:

Corpus ego [o sentido como encadeamento, fluxo, passagem ou sintaxe] é sem propriedade, sem “egoidade” (e quanto mais sem egoísmo). A egoidade é uma significação (necessária) de *ego*: ego ligando-se a si, ligando o desligar da sua proferição, ligando o corpo, apertando sobre este o laço de *si*. A egoidade instaura o espaço contínuo, a indistinção das *vezes* de existência (e com ela, o horror da morte...), o elo do sentido ou o sentido em cadeia fechada [Significação, pontualização, semântica, verdade]. (2000, p. 27)

A verdade da coragem -um sentido em cadeia fechada, dada a sua irrecusabilidade-, é imposta ao jagunço e o leva, no limite, à morte: eis a sua consumação. Na mais extrema egoidade, a verdade é aniquilação. No entanto, Riobaldo descobre que “as pessoas e as coisas não são de verdade” (*GS:V*, p. 66), porque “natureza da gente não cabe em nenhuma certeza” (p. 315). Ninguém é dono da verdade, mas ela pode apoderar-se de alguém, sobretudo daquele que insiste em ser o seu depositário. Conteúdo imóvel em corpo móvel, mundo fechado e incorporado, a “alta regra” prescreve um universo inabalável para aquele a quem rejeita por princípio. Admitindo a transcendência dos valores do bando, o homem permite-lhe tomar posse do seu corpo, “apropriar-se do curso das coisas” e marcar-lhe um destino fatal (Benjamin, 1993, p. 211).

Para Agamben, o sujeito é o produto do corpo-a-corpo entre os vivos e os dispositivos em que eles são capturados (2007, p. 63). O dispositivo específico em que são capturados Riobaldo e todos os outros personagens de *Grande Sertão: Veredas*, tal como já antes dissemos, é o contrato verbal ou pacto “de palavra”. Só se pauta com um “eu”, com uma

egoidade, e assim é perfeitamente compreensível que, durante a cena da invocação demoníaca na encruzilhada das veredas Mortas/Altas, o narrador diga ter sentido que estava “bêbado de meu” (GS:V, p. 319). Ele é capturado como um *ego*, é um ser tomado por uma egoidade insistente no seu estar como sujeito, como é claro pela sua reiteração ao longo de todo o episódio:

Afora eu. Achado eu estava. A resolução final, que tomei em consciência. O aquilo. Ah, que – agora eu ia! Um tinha de estar por mim: o Pai do Mal, o Tendeiro, o Manfarro. Quem que não existe, o Solto-Eu, o Ele...

[...]Tudo era para sobrosso, para mais medo; ah, aí é que bate o ponto. E por isso eu não tinha licença de não me ser, não tinha os descansos do ar. A minha idéia não fraquejasse. Nem eu pensava em outras noções. Nem eu queria me lembrar de pertencências, e mesmo, de quase tudo quanto fosse diverso, eu já estava perdido provisório de lembrança; e da primeira razão, por qual era, que eu tinha comparecido ali. E, o que era que eu queria? Ah, acho que não queria mesmo nada, de tanto que eu queria só tudo. Uma coisa, a coisa, esta coisa: eu somente queria era – ficar sendo!

[...]O que eu agora queria! Ah, acho que o que era meu, mas que o desconhecido era, duvidável. Eu queria ser mais do que eu. Ah, eu queria, eu podia. Carecia.

[...]A já que eu estava ali, eu queria, eu podia, eu ali ficava. Feito *Ele*. Nós dois, e tornopio do pé-devento – o ró-ró girado mundo a fora, no dobar, funil de final, desses redemoinhos: ... o *Diabo*, na rua, no meio do redemunho... Ah, ri; ele não. Ah eu, eu, eu! “Deus ou o Demo – para o jagunço Riobaldo!” A pé firmado.

[...]Então, ele não queria existir? Existisse. Viesse! Chegasse, para o desenlace desse passo. Digo direi, de verdade: eu estava bêbado de meu.

[...]O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais. (pp. 316-319)

Mas “eus” há muitos, e um contra o outro se desgastam, como ferramentas que são, até acabar e ser substituídos por outros:

Tanta gente – dá susto se saber- e nenhum se sossega: todos nascendo, crescendo, se casando, querendo colocação de emprego, comida, saúde, riqueza, ser importante, querendo chuva e negócios bons...[...] Querer o bem com demais força, de incerto jeito, pode já estar sendo se querendo o mal, por principiar. Esses homens! Todos puxavam o mundo para si, para o concertar concertado. Mas cada um só vê e entende as coisas dum seu modo. (pp. 15-16).

Como cada um “só vê e entende as coisas dum seu modo”, como o diabo age através dessa particularidade, o mal surge no momento em que esses sentidos em cadeia fechada chocam uns contra os outros. Daí a guerra, daí o confronto entre bandos comandados por

interesses divergentes que leva Riobaldo à perda de Diadorim. Quem faz referência a um “eu” manifesta a própria apropriação, atesta poder sobre o *si mesmo* e delimita-o dos outros existentes. Separado, um “eu” atinge seu limite factual, quer dizer, o corpo, que é limitado temporal e espacialmente. Se o diabo é possuidor e precisa de corpos possessos, tomados pela sua insistência no estar como sujeitos, se a senha da sujeição é a feição pessoal de cada um, pode-se pensar que a *apropriação* é o seu rosto mais adequado.

b). Apropriação- Possessão

“Ao redor de mim, meus filhos. Tomo posse!” (p. 71), diz Zé Bebelo quando toma o comando herdado de Medeiro Vaz que, de sua vez, o tinha recebido de Joca Ramiro: pastor de todos e cada um, o chefe é o depositário conjuntural do poder, e ainda haverá de passá-lo no futuro. Isso quer dizer que a posseção de corpos é transmissível e que essa qualidade isola a competência dos seus executores, passa por eles tanto quanto o próprio demônio.

O diabo, em *Grande Sertão: Veredas*, é uma *competência de apropriação*, de posseção, que se manifesta em práticas de fato, antes do que um ente específico:

Então, não sei se vendi? Digo ao senhor: meu medo é esse. Todos não vendem? Digo ao senhor: o diabo não existe, não há, e a ele eu vendi a alma... Meu medo é este. A quem vendi? Medo meu é este, meu senhor: então, a alma, a gente vende, só, é sem nenhum comprador... (p. 366)

Essa é a razão pela que, tanto Riobaldo quanto todos os outros integrantes do bando, parecem entregues a poderes superiores quase que na qualidade de mercadorias, corpos possuídos e possuidores, haveres entregues à propriedade, seres reduzidos entre as posses perecíveis (matáveis) de uma coisa que não existe além de “tomar posse”, de um não-ser cuja maior artimanha é fingir que não é: “Deus existe mesmo quando não há. Mas o demônio *não precisa de existir para haver*- a gente sabendo que ele não existe, aí é que ele toma conta de tudo”. [Grifos nossos] (p.49).

O diabo, em *Grande Sertão: Veredas*, não é: ele só há, isto é, não está na existência mas no *haver*, na sua acepção de “estar na posse de, ser proprietário de, possuir” (Dicionário Houaiss). Alguma coisa entra no inventário (um dispositivo por excelência) dos haveres de

alguém, das suas propriedades, só quando alguma das suas particularidades é usável ou trocável, quando o seu ser se define pelo objetivo adjudicado a uma das suas características. Também o jagunço. Ele não é captado pela propriedade como um ser absoluto, mas “compelido a comportamentos automáticos pela ativação de seus predicados morais” (Franco, 1997, pp. 93-95), aproveitado por alguma das suas habilidades específicas. É a razão pela que é rebatizado com um nome de guerra que fala às claras daquilo para o que, desde a perspectiva da propriedade, ele serve. Assim Riobaldo é “Professor” para Zé Bebelo quando a sua alfabetização é premente; assim “Cezidor” e “Tatarana”, quando a sua pontaria o destaca na função de atirador principal do bando; assim “Urutú-Branco”, quando chega o momento de se entregar à chefia e vender a alma ao demônio. O seu ser esgota-se na sua utilidade em cada caso, é reduzido –e, portanto, falsificado- pela imposição de um nome que é prerrogativa de quem precisa dele como ferramenta.

O formato da morte evidencia-se na adoção do protagonista de nomes de guerra. Riobaldo procura seguir o caminho da coragem -aberto para ele pelo Menino, cultivado por Selorico Mendes e afiançado por Joca Ramiro- e transforma-se de moleque anônimo em guerreiro, adotando sucessivas alcunhas condizentes com sua nova condição. A progressiva ferocidade onomástica dá conta do processo de domesticação: fera virada bicho de estimação, exacerbação e controle da violência, uso privado da pulsão selvagem e exclusão, ao mesmo tempo, dos seus perigos. O nome contém tanto a castração do touro quanto o direcionamento de seus chifres e, portanto, consoma no corpo e sobre o corpo do seu portador a *competência de apropriação* que é a força específica do demônio, o não-ser por excelência: “[...] a decir verdad la enumeración y la distinción de Nombres siempre es una operación sacralizante (o sacrificial)” (Nancy, 2003[a], p. 210).

Só se separa um “eu” como operação de confinamento, se lhe outorga um nome para fixá-lo em uma significação controlável e “a significação é aquilo que impede por todo o lado o espaçamento dos corpos” (Nancy, 2000, p. 22). O corpo do jagunço, sob alcunha guerreira, vira um objeto e está assim significado como antecipação do seu fim, o abjeto cadáver da ferramenta que já não presta mais serventia. Jagunço é um nome genérico, o nome de um corpo fechado dentro de um “mundo fechado e perfeito”. Portanto, é o nome de um homem jogado no seu limite: a propriedade, o diabo e a epopéia apropriam-se do curso da sua vida dando-lhe um sentido –um destino- inquestionável e intransponível, que o impede de se desenvolver em autêntica liberdade.

5. *O crepúsculo*

Menino, Reinaldo e Diadorim (ainda que secreto) são nomes de guerra que, à maneira das alcunhas de Riobaldo, não conseguem se colar no seu portador. Longínquo como a verdade paterna, “adulta e antiga”, como a voz-lei de Joca Ramiro, o nome revelado do amigo de armas não lhe doa vida, antes bem, a retira dele:

– “Riobaldo, pois tem um particular que eu careço de contar a você, e que esconder mais não posso... Escuta: eu não me chamo *Reinaldo*, de verdade. Este é nome apelativo, inventado por necessidade minha, carece de você não me perguntar por quê. Tenho meus fados. A vida da gente faz sete voltas – se diz. A vida nem é da gente...”

[...]– “Você era menino, eu era menino... Atravessamos o rio na canoa... Nos topamos naquele porto. Desde aquele dia é que somos amigos.” Que era, eu confirmei. E ouvi:

– “Pois então: o meu nome, verdadeiro, é *Diadorim*... Guarda este meu segredo. Sempre, quando sozinhos a gente estiver, é de Diadorim que você deve de me chamar, digo e peço, Riobaldo...”

[...] Reinaldo, Diadorim, me dizendo que este era real o nome dele – foi como dissesse notícia do que em terras longes se passava. Era um nome, ver o quê. Que é que é um nome? Nome não dá: nome recebe. (GS:V, pp.120-121)

Diadorim é um nome “verdadeiro”: vem de longe como a lei determinada do “mundo dos pais” e - já que “as pessoas e as coisas não são de verdade”- é nome que não dá vida mas que, pelo contrário, a recebe. “Diadorim –o nome perpetuo” (p. 276), é pura verdade: ser fadado à imolação por uma figuração absoluta do mundo, alguém que renuncia à própria existência para dar execução à voz dos ancestrais. Portanto, esse ser amado também pauta, deixa-se possuir por fantasmas que se fecham no seu corpo e que o excluem do seu autêntico ser por princípio, que o impedem de se realizar além do cumprimento da lei. A alcunha encobre esse ser tanto quanto as roupagens masculinas e as armas do jagunço. Disfarçado, Diadorim mata e morre no redemoinho da batalha final contra os “Judas, para se descobrir como vida nua e revelar a Riobaldo a sua condição:

Sufoquei, numa estrangulação de dó. Constante o que a Mulher disse: carecia de se lavar e vestir o corpo. Piedade, como que ela mesma, embebendo toalha, limpou as faces de Diadorim, casca de tão grosso sangue, repisado. E a beleza dele permanecia, só permanecia, mais impossivelmente. Mesmo como jazendo assim, nesse pó de palidez, feito a coisa e máscara, sem gota nenhuma. Os olhos dele ficados para a gente ver. A cara economizada, a boca secada. Os cabelos com marca de duráveis... Não escrevo, não falo! – para assim não ser: não foi, não é, não fica sendo! Diadorim...

[...] Diadorim – nu de tudo.

[...]E disse. Eu conheci! Como em todo o tempo antes eu – não contei ao senhor – e mercê peço: – mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segredo, sabendo somente no átimo em que eu também só soube... Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. A dor não pode mais do que a surpresa. A coice d’arma, de coronha... Ela era. Tal que assim se desencantava, num encanto tão terrível; e levantei mão para me benzer – mas com ela tapei foi um soluçar, e enxuguei as lágrimas maiores. Uivei. Diadorim! Diadorim era uma mulher. Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucúia, como eu soluzei meu desespero. (pp. 453-454)

No cadáver do amigo, Riobaldo descobre o paradigma do corpo do jagunço: virgem disfarçada de capanga, donzela guerreira, Diadorim é uma vida desperdiçada e esgotada em uma forma biopolítica, oculta sob um terrível encantamento de que é preciso acordar. Desencantado pela morte, esse corpo de mulher mostra algo surpreendente: ela também fez um pacto de gênero, entregou-se ao consenso, em nome do pai protelou a sua realização existencial para dar curso a um relato de “potentes chefias”, a um campo perceptivo de que a feminidade – qualquer “mamãezada” – está tão banida quanto a covardia ou quanto o menor rastro de dúvida: “*Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins* – que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor...” (p. 458).

O mandado da coragem frustra a realização amorosa, o significado imposto aos protagonistas (e o comportamento dele decorrente) impede-os de se sentir mutuamente, de fazer ou de procurar um sentido para as suas vidas além do dever do matador-matável, gravado em seus nomes. A crença pontua, a certeza confina e proíbe o toque entre os amantes; o “amanhecer” termina para aqueles que, como Joca Ramiro, “já estão constando de falecidos”:

Como vou contar, e o senhor sentir em meu estado? O senhor sobrenasceu lá? O senhor mordeu aquilo? O senhor conheceu Diadorim, meu senhor?!... Ah, o senhor pensa que morte é choro e sofisma-terra funda e ossos quietos... O senhor havia de conceber alguém aurorear de todo amor e morrer como só para um. O senhor devia de ver homens à mão-tente se matando a crer, com babas raivas! Ou a arte de um: tá-tá, tiro – e o outro vir na fumaça, de à-faca, de repelo: quando o que já defunto era quem mais matava... O senhor... Me dê um silêncio. (p. 449)

Perante o cadáver de Diadorim, Riobaldo discerne seu próprio corpo entregue aos dispositivos do poder, fechado no cumprimento de competências de apropriação que só agem através da sua especificidade de sujeito e que haverão de perdurar além da vida biológica. Este é o fim da sua ação como personagem e da “aurora” e o “tontear de alturas” que lhe

permitiram conceber-se como herói de um relato maior. Junto com o ser amado morre o jagunço Riobaldo. Após esse evento ele dissolve o bando, depõe as armas e tenciona por expulsar de si o poder demoníaco:

Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremei, retirando as mãos para trás, incendiável: abaixei meus olhos. [...] Mas aqueles olhos eu beijei, e as faces, a boca. Adivinhava os cabelos. Cabelos que cortou com tesoura de prata... Cabelos que, no só ser, haviam de dar para baixo da cintura... E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo:

– “Meu amor!...”

[...] Daí, fomos, e em sepultura deixamos, no cemitério do Paredão enterrada, em campo do sertão. Ela tinha amor em mim. E aquela era a hora do mais tarde. O céu vem abaixando. Narrei ao senhor. No que narrei, o senhor talvez até ache mais do que eu, a minha verdade. Fim que foi.

Aqui a estória se acabou.

Aqui, a estória acabada.

Aqui a estória acaba.

Resoluto saí de lá, em galope, doidável. Mas, antes, repartí o dinheiro, que tinha, retirei o cinturão-cartucheiras – aí ultimei o jagunço Riobaldo! Disse adeus para todos, sempremente.

[...] Desapoderei. (pp. 454-455)

Com esse episódio nota-se que a ligação que fazemos entre o gênero, o contrato social e o pacto demoníaco é tudo menos caprichosa. O fim da “estória” (o relato maior em que Riobaldo “tonteia de alturas”) corresponde-se com o começo do crepúsculo (“o céu vem abaixando”), com a renúncia ao botim de guerra acumulado desde o episódio das esmolos no porto, com a abdicação do comando almejado e com a deposição das armas. Tudo isso imediatamente depois do reconhecimento do autêntico ser de quem estava tão falsificado e fechado sob suas roupagens que nem se sabe por que nome chamá-lo. Diadorim, exposto na sua nudez é inominável porque inapropriável, vida biológica dejetada pelo pacto e perda sem remédio: “Diadorim tinha morrido – mil-vezes-mente – para sempre de mim” (p. 451). Além disso, o fim do relato de “potentes chefias” e do bando, que é o seu figurante coletivo, coincidem com a vitória em que se cumprem os pactos específicos dos dois protagonistas: a eliminação física dos assassinos de Joca Ramiro.

Riobaldo descobre que o cumprimento da verdade, induzida nele como ordem natural, só pode acabar com o esgotamento do ser em não-ser, com o absurdo em que o sentido indiscutível da sua ação e dos valores que a orientaram descamba em falsidade e aniquilação.

Sob a pretensão de possuir a verdade, o jagunço é realmente possuído por ela³⁴, por essa competência de apropriação vertida sem parar no exercício da violência. Daí que o “desapoderar” coincida com o gesto de retirar as armas do corpo, desertar, abandonar a liderança e “ultimar”, com tudo, o jagunço Riobaldo; daí que o dinheiro apropriado pela força ou ganho como propina seja rejeitado: “Comprar ou vender, às vezes, são as ações que são as quase iguais...” (p. 460).

O sucesso na ação bélica é, pois, um fracasso terrível e mostra às claras a sua qualidade de destino. É a razão pela que Riobaldo “estala e aprende: esperta” (p. 16); quando descobre que a verdade consumada é pura morte e falsidade, que o triunfo é mantimento dos valores mas não condiz com a própria sobrevivência, ele pode avaliar toda a sua atuação como um imenso erro e tentar fugir. Crime e loucura (“doideira”) aparecem, então, no lugar em que se pressupunha uma razão ou um bem superiores. Eis o “desterro transcendental” com que Georg Lukács caracteriza a passagem da epopéia ao romance (que fez com que Walter Benjamin aderisse ao seu pensamento, ao ver nesse desenraizamento uma irrupção do devir no destino, da rememoração na memória): “[...] crime e loucura são a objetivação do desterro transcendental –o desterro de uma ação na ordem humana dos contextos sociais e o desterro de uma alma na ordem do dever-ser do sistema suprapessoal de valores”. (Lukács, 2007, p. 61)

A partir da deserção de Riobaldo acaba a “perspectiva sem perspectivas”; quando ele entra em crise com os valores do “mundo dos pais” e ultima o jagunço em si, o caráter inquestionável do passado absoluto perde seus foros de sacralidade e perfeição. Esse já não é mais um mundo fechado e a mudança do ponto de apreciação do protagonista abre o espaço em que a sua visão engajada terá de passar por revisão. A experiência individual do herói aprofunda no falimento axiológico do consenso, revela nele uma armadilha operada por ninguém ou, melhor, por uma competência de apropriação que só tem existência quando traduzida nos atos do próprio homem possuído. Aqui é que o romance começa: Riobaldo será agora um homem crepuscular, um ser errante na escuridão de um mundo recém desvendado como desconhecido, em que a verdade pressuposta revelou o seu viés demoníaco.

³⁴ “[...] lo insensato está en la verdad consumada en cuanto poseída, inmediatamente perdida, derrotada y boquiabierta, junto al extravío, a la locura que sucede a ello”. (Nancy, 2003[a], p. 237)

Essa consciência permite ao protagonista, virado narrador e leitor da sua ação de juventude, procurar no passado os traços da possessão, desconfiar se ela não começou desde a sua “aurora”: Desde quando deixou que o demônio orientasse a sua vida, desde quando é um pactário? Eis a questão: “Tormentos. Sei que tenho culpas em aberto. Mas quando foi que minha culpa começou?” (GS:V, p. 109).

Para Mikhail Bakhtin, essa entrada do passado absoluto na esfera do contato com o devir é uma operação “dessacralizadora”, que destrói a distância épica e destitui as formas e hierarquias da epopéia da sua pretensão de permanência, permitindo, à vez, o aparecimento dos gêneros prosaicos (1998, p. 414). Esses gêneros, para o teórico russo, se distinguem por uma procura da verdade antes que pela sua afirmação, e têm nos diálogos socráticos –em que a memória e a anotação (não monumental) reclamam supremacia sobre as referências ancestrais- uma expressão paradigmática, posto seu protagonista ser um “sábio ignorante” ou aquele que pode dizer: “Eu sou o mais sábio de todos, por isso eu sei que não sei nada” (p. 415).

Já vimos que essa é a atitude do Riobaldo-narrador de *Grande Sertão: Veredas*. A pergunta, a capacidade de questionar, pois, caracterizam a transformação do herói orgânico da epopéia no ser incompleto do romance, o que quer dizer que a ruptura com o consenso e o surgimento, em seu lugar, do espírito crítico marcam a passagem ou o encadeamento entre a alienação coletiva e o “desterro” no “mundo da prosa”. Para Lukács –que só faz a sua *Teoria* em termos de passagem- essa transição revela ao herói que toda a sua ação orientada à transcendência era em realidade um “enclausuramento maníaco” ou uma “obsessão demoníaca” e que no seu curso não fez outra coisa do que dar continuidade a um “ideal petrificado e ensandecido” (2007, p.102) que, de sua vez, dava sustento a hierarquias e estruturas mundanas, convencionais e escravizantes: “[...] o que antes parecia o mais sólido esfarela como argila seca ao primeiro contato com quem está possuído pelo demônio...” (p. 92)

Se Riobaldo receia que toda a sua ação pressuposta heróica foi orientada pelo “Pai da Mentira” (GS:V, p. 317), se o mundo aparece-lhe “enfeitado em prosa por maus demônios” (Lukács, 2007, p. 106), então é no pacto que devemos procurar vestígios da epopéia. Se uma ação é transcendente não poderá estar direcionada à falsidade nem ao não-ser. O pacto, portanto, ao consistir em uma renúncia à vida eterna, é a consumação, ou o esgotamento, da

transcendência. Esse resto de epopéia, esse algo que anunciamos nas primeiras páginas deste capítulo, que é tanto a perda do contato quanto o contato da perda, só podia ser procurado em *Grande Sertão: Veredas* na sua consumação. O pacto, com a sua competência de apropriação, é o único que resta quando a epopéia se deflagrou ainda antes de integrar o texto: pacto é a fumaça, ou neblina, de um gênero não acontecido, “o que resta dela [da epopéia] quando esta não teve lugar” (Nancy, 2008[a], p. 129).

O principal vestígio da epopéia é aquilo que ela nunca admitiria ser, a sua própria consumação e clausura é a marca maligna da sua passagem.

CAPÍTULO II

DEPOIS DAS TEMPESTADES

“Eu queria formar uma cidade da religião”.

(GS:V, p. 235)

“Nem pensei mais no redemoinho de vento,
nem no dono dele – que se diz – morador
dentro, que viaja, o Sujo: o que aceita as más
palavras e pensamentos da gente, e que
completa tudo em obra; o que a gente pode ver
em folha dum espelho preto; o Ocultador”.

(p. 188)

Após narrar o combate final entre Diadorim e o Hermógenes, Riobaldo declara: “Eu estou depois das tempestades” (GS:V, p. 451). Eis a *posição* do narrador. No redemoinho gerado pelas correntes contrárias, mas jamais diversas, de um mundo com um sentido “dado”, naquela aragem sagrada e violenta em que o demônio viaja tão sólido quanto um fragmento de chumbo, a personagem perde o amor de sua vida e define o ponto a partir do qual ele se tornará narrador, depois de “abandonar” o caminho das armas. A ação dá lugar à narração, o engajamento à deserção, a visão diáfana e total à distanciada. O mundo dos valores, pressuposto inquestionável desde a “perspectiva sem perspectivas” dos ancestrais, dará passo ao posicionamento problemático; a alienação e estiolamento das estruturas deixarão seu lugar a sua crítica ou, ao menos, a sua dinamização transformadora. Tudo isso poderia ser tranquilizador (e esse trabalho parar por aqui), se é verdade que o movimento do pensamento é melhor do que a sua estabilização, se a vida é energia e devir antes do que definição ou adjudicação dos seus significados. *Cautela, todavia*: confiar-se em demasia a esse “depois das tempestades”, e ainda prefixar a narração com um “pós” que oblitere a sua imprescindível consideração problemática, pode trazer de volta um centro ao lugar de onde tinha sido deslocado, para fechar em torno dele uma circunscrição interpretativa que, ao depender de uma pontualização imóvel e sem paradoxos, seria muito mais restrita do que poderia admitir qualquer pretensão de abertura ao sentido.

Dentro do questionamento pode viajar uma rigidez ideológica tal que aceite indiferentemente “as palavras e pensamentos da gente”, ainda os maus, todos, como se fossem idênticos, sem o menor interesse nem consideração da sua singularidade constitutiva. Igualar as vezes de existência, fazê-las depender de uma referência fixa ou inabalável é, como já antes discuti, operação hierarquista por excelência, ainda mais quando essas representações dependem de uma consciência secular, supostamente desligada de toda concepção miraculosa do mundo. Fazer tudo girar ao redor de uma abstração imediatamente positiva do sujeito problemático do romance seria agir de novo sem sossego, convocar o redemoinho, e dentro dele trazer “àquele que completa tudo em obra”, o Ocultador, ainda “depois das tempestades”.

Algo como isso acontece com o narrador e a narração armada de *Grande Sertão: Veredas*, como analisarei nas páginas a seguir.

1. O certo no incerto (de novo)

O romance não é a superação nem a supressão da epopéia, senão apenas o seu estremecimento. A realização da potência tende ao seu controle, o seu fechamento é a subsunção falsificadora dos seus perigos. Perante o esfarelamento da antiga unidade axiológica que dava sustento a sua ação, já entrado na zona de indiscernibilidade em que o bem se confunde com o mal, o alto com o baixo, a vontade com a servidão, Riobaldo tenta através do ato de narrar estabelecer uma lógica, um princípio de unidade que consiga religar, ou reatar, o mundo em uma totalidade. Entrevisto o *diábolos*, a entidade que separa e desune³⁵, assim como a cisão entre a sua ação como jagunço e os seus fundamentos ideais, o narrador tenta restaurar a unicidade do mundo originário perdido a partir de uma série de razoamentos simples: “o diabo não existe, não há”, portanto “Eu não vendi minha alma. Não assinei finco” (GS:V, p.366), ‘não sou culpado pela morte de Diadorim’, aquela separação definitiva. ‘Fui “um pobre menino do destino”’ (p. 16). Dessa série surge uma só consequência: a possessão é a própria crença no demônio, a certeza de sua existência, aquilo

³⁵ Segundo a etimologia: “at.ecl. *diabòlus*, i, emprt. tomado pela língua da Igreja ao gr. *diábolos*, on 'o que dá temor, o que desune, caluniador'; no port. arc. ocorrem *diaboo* e *diabro* (prov. < *diablo* < *diabolu*-); hoje, coexistem os rad. vulg. *diab-* e *diabr-* em alternância com o rad. culto *diabol-*; voc. tabu, *diabo* dá margem à criação de numerosos euf., como *diá*, *diacho*, *diale*, *dialho*, *diangas*, *diangras*, *dianho*, *diasco*, *diogo* etc.; ver *diab-*; f.hist. sXIII *diabo*, sXIII *diabre*, sXIII *diaboo*”. (Dicionário Eletrônico Houaiss)

que desencadeou os acontecimentos que levaram à destruição do “mundo dos pais” e do amado Diadorim.

Negar essa existência, portanto, é o subterfúgio engenhado pelo narrador para restaurar a unidade perdida. A certeza dessa inexistência garante a continuidade do mundo e a inocência daquele que desconfia a ter quebrado pela sua convivência com o ser da separação. Riobaldo se conduz segundo uma supersticiosa ética secular, o que faz que na sua prática narrativa sobrevivam vestígios da sujeição, do consenso e do relato “de alturas” que regeram a sua ação de personagem e que tanto sofrimento lhe acarretaram no passado. Dessa maneira, é possível dizer que a fórmula de Walnice Nogueira Galvão, que tão bem se adaptou no capítulo anterior à ação da personagem, é ainda completamente adequada ao próprio narrador e à sua narração, com o que esse lastre vestigial parece justificado:

É o pacto como garantia de certeza, o certo dentro do incerto, a certeza que mata e dana: morte real e morte abstrata. O pacto, como o crime, é algo que atenta contra a natureza do existir, na sua fluidez, na sua permanente transformação. É a tentativa de ter uma certeza dentro da incerteza do viver. (p. 121)

É difícil não se pressentir o demônio e a epopéia bem no centro de qualquer fechamento de sentido: se eles são o fechado e perfeito por excelência, então não podem deixar de retornar com toda a sua dureza de chumbo junto com qualquer apagamento da problematidade. Pouco importa se esse chumbo foi introduzido por outros ou pelo próprio Riobaldo: a sua caveira ainda está a tinir, aquilo que o exclui por princípio ressoa no que ele conta com tal insistência que não posso deixar de ouvi-lo, ainda que pareça acabado. Esse tinir é o tema do presente capítulo.

Estrutura da saúde

É preciso, então, para dar continuidade ao proposto no capítulo anterior, prosseguir agora com a segunda das “estruturas formais do sentido” teorizadas por Jean-Luc Nancy, das quais a primeira³⁶ foi emparelhada à epopéia. Passo agora, pois, a enunciar essa segunda estrutura, que já antes vinculei com a perspectiva “crítica” ou com a problematidade do

³⁶ Uma “ordem do mundo” segundo um “sentido dado” (ver o capítulo “Vestígios da epopéia: um pacto demoníaco”).

romance (segundo as teorias que acompanham este trabalho). Trata-se da estrutura da “saúde”, ou do “sentido mediatizado”:

[...] -2. La *salud*, en la que la desgracia es enfermedad, alienación mundana que interpela la tragedia de su curación/expiación infinita [romance] [...] el sentido en tanto mediatizado [perspectiva crítica] [...] (Nancy, 2003[a], p.212)

Para Riobaldo, como antes discuti, o crime e a loucura aparecem no lugar em que um bem ou uma razão inquestionáveis pareceram doar ao mundo da jagunçagem uma ordem específica e imanente. Nesse “desterro transcendental” (que para Lukács caracteriza a passagem da epopéia ao romance) de que o crime e a loucura são a objetivação, e que marca a irrupção do devir no destino pressuposto como uma ordem natural, “dada” ou prefixada; nesse “desterro da ação [heróica] na ordem humana dos contextos sociais e no dever-ser de um sistema suprapessoal de valores” (2007, p.61), já entrevisto o falimento axiológico do consenso, o narrador decide, a partir da sua posição presente, determinar uma outra ordem do mundo em que o viés demoníaco desse antigo “tontear de alturas” não seja mais possível. E isso só se faz se a configuração anterior é destituída da sua preeminência, se a sua clausura definitiva é declarada, ou indicado o caminho da sua superação. Se a doença é identificada, então a sua cura é prescrita, se o crime contornado, a expiação está nele contida estruturalmente. Nota-se, assim, como essa estrutura é adequada à perspectiva crítica adotada pelo narrador romanesco, e como uma consciência dialética toma nele o lugar de um dualismo almejado e levado até o seu limite aporético.

Para melhor explicitar isso, valer-me-ei de dois textos em que Jean-Luc Nancy desenvolve a idéia de um pensamento dialético no centro da estrutura de sentido da “saúde” (em que todo mal é curável, toda expiação possível e toda contradição sintetizável pela mediação de uma abstração subjetiva).

a). O mal

No ensaio chamado “Um pensamento finito”, publicado originalmente em 1990, em que Nancy se questiona sobre o chamado “fim da filosofia”, há um tratamento um pouco mais detalhado daquilo que identifiquei como “estruturas formais do sentido” no seu livro posterior

O sentido do mundo (1993). Para Nancy, um pensamento que se ocupa do seu fim - tanto no sentido de “clausura”, como no de “finalidade” - não pode operar senão sob a condição da sua própria finitude, isto é, “tocando idénticamente su próprio limite y su singularidad” (2002, p. 5). Essa singularidade passa sem cessar por um diferimento do si que se pensa consigo próprio, quer dizer, um diferimento entre o “em-si” pensado e o “para-si” pensante, que não se deixam reduzir nem reter em nenhuma *ipseidade* sintética enquanto tal. Nesse ponto, em que a abstração do sujeito tem que parar e se abrir a uma relação de alteridade consigo, o sentido abre-se concomitantemente como algo que não pode ser apropriado nem confinado em nenhuma significação fechada e sem fissuras com a própria diferença que a constitui. Dessa forma, a abertura do sentido coincide, ou é, a mesma falta, ou o excesso, do sentido sobre as significações e só consegue manter-se na sua abertura por um diferimento incessante com as configurações limitadas, ou seja, finitas que, a cada passo, pretendem estabelecê-lo definitivamente: “Hay sentido desde que el ser-a-sí no se pertenece, no se retorna” (p. 8). Infinito é o excesso de sentido que um pensamento finito não consegue, nem quer, confinar, e que precisa de uma atualização permanente para se manter infinito.

Tudo isso quer dizer que pensar o sentido implica uma intimidade irrestrita com a própria limitação, ou finitude, do pensamento. Se o limite absoluto do pensamento é a morte, quer dizer “o fim”, então é com essa clara alteridade que ele tem de diferir para fazer sentido. Manter-se nessa descrição inapropriável é, para Nancy, a condição de todo pensamento e à sua irreduzibilidade deve-se todo sentido: “Pues es la muerte apropiada la que es lo insensato” (p. 10). Uma morte apropriada só o é se a sua negatividade é convertida, quer dizer, falsificada como alteridade e transformada de signo com vistas a sua redução à identidade transformadora, a sua recondução a significado proferível e apropriável. Para Nancy essa conversão da negatividade constitui o mal mesmo, na apropriação e recondução da finitude a um além ou a uma realização final (ou original) determinada por um sujeito tornado absoluto:

Porque el aquí-ahora es la finitud, la inapropiación del sentido, es toda apropiación del “aquí” a un “en otra parte” y del “ahora” a un “después” (o a un “antes”) lo que es, y que hace el *mal*. (p. 23)

O mal, seguindo a argumentação de Nancy, teria sido pensado, de acordo com a mesma conversão apropriadora, em dois modelos paradigmáticos, que coincidem com aquelas duas primeiras “estruturas formais do sentido”, dentre as três remarcadas no curso do presente trabalho:

1. El modelo del *infortúnio*: [o mal sería “dado”, enviado pelos deuses ou o destino, e] “confirma la existencia en su apertura al sentido, o como sentido, así sea destruyendo la vida. Y es por ello que ese mal es portado, reconocido, llorado y superado por la comunidad [do consenso ou da epopéia, no caso de *Grande Sertão: Veredas*]. Terror y piedad responden a la maldición. [...]
2. El modelo de la *enfermedad*: [...] ruptura de una norma, ella confirma la normatividad. El mal, aquí, es accidente (por derecho, reparable), y grado de ser inferior, incluso nulo: a fin de cuentas, en el universo clásico el mal no existe sino en la superficie y en la apariencia, y la muerte es reabsorbida por derecho. (p.p. 19-24)

O que acontece quando o mal “aparente” que o “modelo da doença” (ou a “estrutura formal da saúde”) visa superar coincide com o “modelo do infortúnio” (ou a estrutura do mal “dado” fatalmente)? Eis uma hipótese, válida só para *Grande Sertão: Veredas*: entra-se em uma consciência secular, passa-se da epopéia consumada antes do seu acontecimento ao romance apenas narrado.

b). Dialética do exílio

Passo agora a falar, brevemente, da “dialética do exílio” com que Nancy contrapõe a compreensão da existência como exílio do sentido, idéia que perpassa o seu pensamento de forma integral e que será retomada no último capítulo deste trabalho. A consistência do exílio corresponde à própria consistência do existir, o seu peso é essa mesma condição. Dar uma significação peremptória, portanto, a esse exílio e converte-lo em algo superável, ou compreende-lo como o anteparo indispensável para uma realização final do ser, é trair essa mesma consistência e já, sempre, sair do sentido ou atingir o insensato. Seria, então, preciso se pensar:

[...] la existencia como exilio, pero no como movimiento fuera de algo propio, a lo que se regresaría, o bien, al contrario, a lo que sería imposible regresar: un exilio que sería la constitución misma de la existencia, y por lo tanto, recíprocamente, la existencia que sería la consistencia del exilio. (1996, p. 41)

Longe dessa consistência, em pleno “desterro transcendental”, isto é, no exílio do sentido, o Riobaldo-narrador dialetiza essa condição, a caracteriza como decorrente da “doideira” da mocidade, e a significa, na perspectiva do mundo religado (ou religável), como “la desgracia indispensable para la realización del ser” (p. 40). Doença ou exílio “dados”

constituindo a desgraça superável (e necessária) para o sujeito que pretende se realizar “em-si”, sem resto vertido no “para-si”, acontece com Riobaldo quando narra o que para Nancy constitui “uma ameaça”:

¿Cómo pensar lo que ofrece el aspecto de una dialéctica del exilio? En realidad, si intentamos unir estas dos interpretaciones³⁷, estas dos evaluaciones, construimos lo que hay que llamar una dialéctica del exilio. Es decir, una dialéctica en la acepción hegeliana corriente del término (quiero decir, según la vulgata hegeliana e, incluso, el hegelianismo vulgar). El exilio es un pasaje por lo negativo o el acto mismo de la negatividad, comprendida ésta como el motor, el recurso a una *mediación* que garantiza que la expropiación termine reconvirtiéndose en una reapropiación. [...] Si recusamos ese modelo dialéctico es porque en él el exilio sólo es transitorio: lo cual quiere decir que su negatividad sólo consiste en suprimirse a sí misma (esa es la negatividad hegeliana, en la medida al menos en que la vulgata comprende dicha supresión de sí como *restauración*, consecución, reapropiación total y final de un Espíritu del mundo). El exilio –transitorio– no es tenido en cuenta ni tomado en serio por sí mismo. Y pienso, en efecto, que lo que más amenaza toda la reflexión sobre el exilio es la tentación de dialectizar en este sentido. (p.p. 40-41) [Grifos meus]

Riobaldo pretende ser o *mediador*, ou operador, de uma reapropriação do sentido de que está desterrado. Com a sua narração ele quer restaurar a unidade “total e final”, superando a negatividade que o culpa desde a morte do ser amado e o pacto demoníaco. Assim, o negativo já é a sua supressão. Dialectizando, nesse sentido, no entanto, ele próprio está ameaçado: a posição do mediador em uma perspectiva de “saúde”, fora as suas pretensões, não está isenta de perigos ou de surpresas, que podem irromper para desfazer a obra desse narrador, isto é, a ele mesmo em quanto sujeito auto-constituído.

Ora, se a doença mental ou o crime são identificados por alguém, esse alguém só pode se declarar em um estado de normalidade que lhe permitem uma tal identificação; o pressuposto agora não é uma “perspectiva sem perspectivas” senão o confronto de um ponto de vista certo com outros errados. A alienação dá lugar, no evento específico da narração, a um posicionamento crítico sem crise, ou uma mediação terapêutica. A possessão devém *posição* (o que pode querer dizer que a segunda ainda carrega alguma coisa da primeira, voltarei a isso mais adiante), e essa posição se pressupõe saudável, “desendoidecida” ou na plenitude da sua cura, o que traz consigo a sua maior inviabilidade, como ainda tentarei desenvolver.

³⁷ Nesse ensaio, Nancy reenvia o exílio aos dois modelos ou estruturas que antes referi, a saber: 1. o exílio como infortúnio, “dado” ou destino; e, 2. O exílio como doença curável ou como “posibilidad positiva”. (1996, p. 36)

Religare

A restauração da unidade perdida só se alcança, pois, se diagnosticada a doença. O mal do mundo deve passar, do ponto de vista do narrador, por uma expurgação cujo gesto só pode ser qualificado como *religioso* –no sentido do latim *religare*³⁸: “o que liga e une o humano e o divino” (Agamben, 2007, p. 66)- ainda que seja de uma religiosidade venal ou eclética. Esse homem crepuscular que é o narrador de *Grande Sertão: Veredas*, perdido e na procura de valores em um mundo sem valores, precisa objetivar o mal na loucura para a partir daí -já declarada a necessidade da sua supressão- objetivar a sua própria posição respeito desse mal: “[...] tudo o que não é oração, é maluqueira” (GS:V, p.366). A posição do sujeito, a perspectiva crítica adotada após a deserção, “depois das tempestades”, pretende suprimir a possessão, como é claro desde os primórdios da narração:

Bem, mas o senhor dirá, deve de: e no começo – para pecados e artes, as pessoas – como por que foi que tanto emendado se começou? Ei, ei, aí todos esbarram. Compadre meu Quelemém, também. Sou só um sertanejo, nessas altas idéias navego mal. Sou muito pobre coitado. Inveja minha pura é de uns conforme o senhor, com toda leitura e suma doutoração. Não é que eu esteja analfabeto. Soletrei, anos e meio, meante cartilha, memória e palmatória. Tive mestre, Mestre Lucas, no Curralinho, decorei gramática, as operações, regra-de-três, até geografia e estudo pátrio. Em folhas grandes de papel, com capricho tracei bonitos mapas. Ah, não é por falar: mas, desde o começo, me achavam sofismado de ladino. E que eu merecia de ir para cursar latim, em Aula Régia – que também diziam. Tempo saudoso! Inda hoje, apreço um bom livro, despaçado. Na fazenda O Limãozinho, de um meu amigo Vito Soziano, se assina desse almanaque grosso, de logogrifos e charadas e outras divididas matérias, todo ano vem. Em tanto, ponho primazia é na leitura proveitosa, vida de santo, virtudes e exemplos – missionário esperto engambelando os índios, ou São Francisco de Assis, Santo Antônio, São Geraldo... Eu gosto muito de moral. Raciocinar, exortar os outros para o bom caminho, aconselhar a justo. Minha mulher, que o senhor sabe, zela por mim: muito reza. Ela é uma abençoável. Compadre meu Quelemém sempre diz que eu posso aquietar meu temer de consciência, que sendo bem-assistido, terríveis bons-espíritos me protegem. Ipe! Com gosto... Como é de são efeito, ajudo com meu querer acreditar. Mas nem sempre posso. O senhor saiba: eu toda a minha vida pensei por mim, forro, sou nascido diferente. Eu sou é eu mesmo. Diverjo de todo o mundo... Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa. O senhor concedendo, eu digo: para pensar longe, sou cão mestre – o senhor solte em minha

³⁸ Por oposição à etimologia alternativa proposta por Giorgio Agamben (e que desenvolverei na sua relação com a escrita em *Grande Sertão: Veredas*, no capítulo a seguir): “[...] *relegere*, que indica a atitude de escrupulo e atenção [...] a inquieta hesitação (o “reler”) perante as formas –e as fórmulas- que se devem observar a fim de respeitar a separação entre o sagrado e o profano”. (2007, p. 66). A respeito do *religare*, vale a pena, também, citar *La comunidad desobrada*, em que Jean-Luc Nancy, descrevendo a “fala” do mito, diz: “Supone un mundo ininterrumpido de presencias, para un habla ininterrumpida de verdades, o también, puesto que ya es decir demasiado, ni ‘presencia’, ni ‘verdad’, e incluso, a veces, ni siquiera ‘dioses’, sino una manera de ligar el mundo y de ligarse a él, una *religio* cuya preferencia es un ‘gran hablar’”. (2001[b], p. 94)

frente uma idéia ligeira, e eu rastreio essa por fundo de todos os matos, amém! Olhe: o que devia de haver, era de se reunirem-se os sábios, políticos, constituições gradas, fecharem o definitivo a noção – proclamar por uma vez, artes assembléias, que não tem diabo nenhum, não existe, não pode. Valor de lei! Só assim, davam tranqüilidade boa à gente. Por que o Governo não cuida?!

Ah, eu sei que não é possível. Não me assente o senhor por beócio. Uma coisa é pôr idéias arrançadas, outra é lidar com país de pessoas, de carne e sangue, de mil-e-tantas misérias... Tanta gente – dá susto de saber – e nenhum se sossega: todos nascendo, crescendo, se casando, querendo colocação de emprego, comida, saúde, riqueza, ser importante, querendo chuva e negócios bons... De sorte que carece de se escolher: ou a gente se tece de viver no safado comum, ou cuida só de religião só. Eu podia ser: padre sacerdote, se não chefe de jagunços; para outras coisas não fui parido. Mas minha velhice já principiou, erreí de toda conta. E o reumatismo... Lá como quem diz: nas escorvas. Ahã.

Hem? Hem? O que mais penso, testo e explico: todo-o-mundo é louco. O senhor, eu, nós, as pessoas todas. Por isso é que se carece principalmente de religião: para se desendoidecer, desdoidar. Reza é que sara da loucura. No geral. Isso é que é a salvação-da-alma... Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio... Uma só, para mim é pouca, talvez não me chegue. Rezo cristão, católico, embrenho a certo; e aceito as preces de compadre meu Quelemém, doutrina dele, de Cardéque. Mas, quando posso, vou no Mindubim, onde um Matias é crente, metodista: a gente se acusa de pecador, lê alto a Bíblia, e ora, cantando hinos belos deles. Tudo me quieta, me suspende. Qualquer sombrinha me refresca. Mas é só muito provisório. Eu queria rezar – o tempo todo. Muita gente não me aprova, acham que lei de Deus é privilégios, invariável. E eu! Bofe! Detesto! O que sou? – o que faço, que quero, muito curial. E em cara de todos faço, executado. Eu não tresmalho!

Olhe: tem uma preta, Maria Leôncia, longe daqui não mora, as rezas dela afamam muita virtude de poder. Pois a ela pago, todo mês – encomenda de rezar por mim um terço, todo santo dia, e, nos domingos, um rosário. Vale, se vale. Minha mulher não vê mal nisso. E estou, já mandei recado para uma outra, do Vau-Vau, uma Izina Calanga, para vir aqui, ouvi de que reza também com grandes meremerências, vou efetuar com ela trato igual. Quero punhado dessas, me defendendo em Deus, reunidas de mim em volta... Chagas de Cristo! (GS:V, p. 14-16)

Nessa extensa citação estão, em traços gerais, os elementos salientes da religião operada por Riobaldo. Lançada a pergunta sobre a origem do mal, o narrador passa a fazer uma breve auto-descrição, subestima a sua própria capacidade para navegar em essas “altas idéias” e passa a elogiar a instrução do interlocutor. Logo depois, o ex-jagunço adverte que não é analfabeto e segue com a sinopse da sua própria educação, das suas capacidades intelectuais e inquietações filosóficas e morais, da proteção que, através das orações da esposa, recebe de “terríveis bons espíritos”. Ele tem dificuldade para acreditar sem dúvidas nessa proteção, já que pensa por si só: “[...] forro, sou nascido diferente. Eu sou é eu mesmo.

Diverjo de todo o mundo...”. Essa posição do sujeito que duvida, para a partir daí se constituir, é o único que esse sujeito que narra não questiona: como farejador, “cão mestre” de idéias longínquas, de origens agora desconhecidas, ele tem a suficiente sabedoria e autoridade para determinar: ‘todo o mundo é louco, deveria se proclamar, com valor de lei, que o diabo não existe, não pode’. Faz falta um princípio de religação que consiga unir esse país desagregado de “mil-e-tantas misérias”, de tanta gente sem sossego, de tantos que vivem “no safado”, sem religião nenhuma. A possessão que sustenta essa posição privilegiada é, assim mesmo, evidente no trecho: possessão do capital cultural preciso para receber alguém com “suma doutoração”, dos meios econômicos suficientes para reunir rezas defensivas “em volta”³⁹; autoridade para aconselhar e executar; poder para agregar ao seu redor uma cerca viva de proteção, fechado algum “trato”.

Protegida por essas rezas e no meio daquele cerco, a posição do ex-jagunço, agora fazendeiro e dono de agregados, consoma o “mundo dos pais” -que nunca foi outra coisa que um fechamento de sentido, que passava por uma possessão de corpos e que terminava por ser o suporte de um sistema de privilégios. A situação daquele que duvida é a de quem pode duvidar sem perigos, e é, pois, dura de comover, inquestionável, irrecusável: o certo dentro do incerto, a consumação em obra do devir problemático que deveria abrir o sentido outrora fechado.

A posição do narrador se constitui só através da destruição daquela da personagem: na ruptura da continuidade entre elas está assegurada a legitimidade daquele que constrói para si e desde si -estratégica, até retoricamente⁴⁰ - um mundo em que o diabo e a culpa que desde o

³⁹ Uma análise da relação entre secularização, esclarecimento burguês, epopéia e romance, pode-se encontrar no ensaio “Ulisses ou Mito e Esclarecimento”. Nesse texto, Adorno e Horkheimer, entre outras coisas, vinculam o sacrifício e o culto religioso -decorrentes do mito e “esclarecidos” na epopéia homérica na figura do *ego* sobrevivente- com uma transição secular em que o “logro do deus” pelo herói espelha o logro que o sacerdote pratica sobre os crentes, ou as relações de dominação e exploração que regem nas sociedades patriarcais. (Cfr. 1985)

⁴⁰ No estudo *Grandesertão.br* (2004), o professor Willi Bolle desenvolve uma leitura do narrador “em relação à camada dos donos do poder”, “enquanto dono de um patrimônio latifundiário e de uma admirável capacidade retórica” (p. p. 321-322). Para Bolle, Riobaldo sintetiza as figuras do jagunço-sertanejo e do letrado e a sua narração corresponde aos discursos de legitimação com que os “donos do poder” justificam seu *status*. Nessa síntese, a atividade do letrado justificaria os atos do guerreiro, de acordo com uma lógica narrativo-retórica em que é o interesse que domina. Como é evidente, a minha leitura deve muito a esse livro, embora se distancie dele a partir do momento em que, secularmente, Bolle declara: “A ironia está no fato de o sertanejo ser o dono absoluto da fala, enquanto o doutor da cidade fica reduzido a mero ouvinte” (p.40-41). Representada essa inversão de “papéis costumeiros”, o crítico lê *Grande Sertão: Veredas* como um “retrato do Brasil” que visaria “contribuir para que o povo-nação pudesse se formar como sujeito histórico autônomo a partir de sua autoconsciência” (p. 273). Em minha opinião, essa leitura fica presa na inversão em que aposta o seu rigor, ao ser *predominantemente uma inversão*, que tende a conservar a hierarquia e a lógica ascensional que pretende

pacto o acometem, não sejam possíveis. (Eis uma forma de má infinidade: o sentido último do mundo se fundamentando em uma ruptura, um *continuum* se estabelecendo desde uma interrupção). Essa legitimação é a obra que a narração, na sua integridade calculada, visa consumir, o que quer dizer que a posição pressuposta como absoluta, ou absoluta, de questionamento é aquilo que o relato pretende instituir. Isto é, de novo, o “já dado” se operando sem resto: posição sem exposição nenhuma, a solidez de quem narra não está aberta a problematizações, é uma possessão que inverte a estrutura hierárquica da dominação mas, programaticamente, sem abrir-se ela mesma aos perigos da significância, ou seja, sem uma verdadeira dis-posição ou abertura.

Secularização

Giorgio Agamben, em seu livro *Profanações* (2007), empenha-se na distinção entre secularização e profanação⁴¹. Assim, para Agamben:

A secularização é uma forma de remoção que mantém intactas as forças, que se restringe a deslocar de um lugar a outro. Assim, a secularização política de conceitos teológicos (a transcendência de Deus como paradigma do poder soberano) limita-se a transmutar a monarquia celeste em monarquia terrena, deixando, porém, intacto o seu poder. (p. 68)

Operação secular por excelência, a posição de Riobaldo não está aberta à profanação: a fazenda do novo latifundiário é um lugar sagrado e intocável, uma peça de chumbo que se defende com chumbo, custe o que custar. Ainda dentro da perspectiva “racional” adotada, a violência “adulta e antiga” pode sempre voltar, retornar sem mudanças, se ameaçados os valores da sociedade patriarcal. Para isso o antigo agregado assentou, nas redondezas da sua

abalar. De outra parte, a conclusão de Bolle, em que o sentido de *Grande Sertão: Veredas* tende para uma “revolução da linguagem que é utopia, advertência e exemplo” (p. 445) e que acaba por proclamar um diálogo entre as classes sociais “sem exclusão” (p.446), parece-me mais uma conversão da negatividade do mal, um enunciado a mais da *dialética do exílio* em que a própria posição do crítico não está para ser questionada em seus pressupostos e que não dista muito do discurso liberal dominante, hoje em andamento. Se a exclusão é o exílio, então deve ser tomada em conta e levada até o seu limite, sem, no entanto, tendê-la para uma realização final em que toda desgraça seja o mal necessário e em que a apropriação (ou a expropriação) não seja mais um problema. Só sobre uma cicatriz, como desenvolver-se-á no capítulo final desta dissertação, pode acontecer alguma coisa como reconciliação, e essa marca –que só poderia ser escrita, e não simplesmente ouvida- une tanto como separa, *de-limita*, aquilo que está para se pensar como comunidade.

⁴¹ Levando em conta que é com o primeiro desses conceitos que tento desenvolver a reflexão sobre o Riobaldo-narrador, vou tomar só a definição que Agamben dele fornece, suspendendo o seu confronto com a profanação até o seguinte capítulo.

propriedade, outros corpos apropriados, dispostos a matar e morrer defendendo a unidade do mundo religado:

Somenos, não ache que religião afraca. Senhor ache o contrário. Visível que, aqueles outros tempos, eu pintava – crê que o caroá levanta a flor. Eh, bom meu pasto... Mocidade. Mas mocidade é tarefa para mais tarde se desmentir. Também, eu desse de pensar em vago em tanto, perdia minha mão-de-homem para o manejo quente, no meio de todos. Mas, hoje, que raciocinei, e penso a oito, não nem por isso não dou por baixa minha competência, num fogo-e-ferro. A ver. *Chegassem viessem aqui com guerra em mim, com más partes, com outras leis, ou com sobejos olhares, e eu ainda sorteio de acender esta zona, ai, se, se! É na boca do trabuco: é no té-retêretém...* E sozinhozinho não estou, há-de-o. Pra não isso, hei *coloquei redor meu minha gente*. Olhe o senhor: aqui, pegado, vereda abaixo, o Paspé – *meeiro meu – é meu*. Mais légua, se tanto, tem o Acauã, e tem o Compadre Ciril, ele e três filhos, sei que servem. Banda desta mão, o Alaripe: soubesse o senhor o que é que se preza, em rifleio e à faca, um cearense feito esse! Depois mais: o João Nonato, o Quipes, o Pacamã-de-Presas. E o Fafafa – este deu lances altos, todo lado comigo, no combate velho do Tamanduá-tão: limpamos o vento de quem não tinha ordem de respirar, e antes esses desrodeamos... O Fafafa tem uma eguada. Ele cria cavalos bons. Até um pouco mais longe, no pé-de-serra, de bando meu foram o Sesfredo, Jesualdo, o Nélon e João Concliz. Uns outros. O Triol... *E não vou valendo?* Deixo terra com eles, deles o que é meu é, *fechamos que nem irmãos*. Para que eu quero ajuntar riqueza? Estão aí, de armas areiadas. *Inimigo vier, a gente cruza chamado, ajuntamos: é hora dum bom tiroteiamento em paz, exp'rimentem ver*. Digo isto ao senhor, de fidiúcia. Também, não vá pensar em dobro. Queremos é trabalhar, propor sossego. De mim, pessoa, vivo para minha mulher, que tudo modo-melhor merece, e para a devoção. Bem-querer de minha mulher foi que me auxiliou, rezas dela, graças. Amor vem de amor. Digo. *Em Diadorim, penso também – mas Diadorim é a minha neblina...*⁴² (GS:V, p.p. 21-22)[Grifos meus]

“Religião não afraca”. A nova ligação que une o mundo e da qual o novo proprietário é o operador, aquele que “mediatiza” esse sentido, pode desatar a violência se ameaçado o ordenamento restaurado. Essa territorialidade circunscrita pelo fazendeiro é, assim, sagrada e intocável. Qualquer irrupção de “outras leis” ou “sobejos olhares”, isto é, de qualquer alteridade ou perspectiva de sentido, está para ser esmagada pela guerra, “exp'rimentem ver”. Essa circunscrição protege a posição do narrador e faz da própria narração um território soberano, cercado por um sentido quase que como por arame farpado. Dessa forma, já esclarecido o papel daqueles que fecharam (“que nem irmãos”) pacto de fidelidade com Riobaldo, ou seja, daqueles cuja função é preservar as fronteiras da propriedade, “matando e morrendo” ou “constando de falecidos”, já enumeradas as suas utilidades particulares, feito o catálogo dos corpos apropriados, é perfeitamente aplicável a eles e a sua relação com o

⁴² Essa *neblina* é o ponto de queda, ou *de fuga*, da posição inquestionável do narrador. Voltarei sobre isso.

proprietário a fórmula que a personagem entreviu no curso do engajamento: “[...] fazendeiro-mor é sujeito da terra definitivo, mas [...] jagunço não passa de ser homem muito provisório” (p. 313).

A posição do fazendeiro-mor, portanto, é “definitiva” e marca a sua distinção respeito da provisoriedade do jagunço. Desde essa posição tudo é questionável, principalmente a mobilidade ou “mocidade” daqueles que não se assentam sobre um poder territorial –só que o único que não é passível de crítica é esse regime definitivo de quem pode nomear e domesticar os outros desde a perspectiva da sua saúde. É claro que a afirmação: “deixo terra com eles, deles o que é meu é, fechamos que nem irmãos”, tem a ver com o pacto “de palavra” e a relação de favor discorridos no capítulo anterior, o que quer dizer que as relações de dominação sofridas pelo jovem Riobaldo continuam, bem que invertidas, no seu presente de narrador. Entrevisto o sistema de constrições a que sua existência esteve atrelada, o ex-jagunço só encontra uma alternativa na tomada do poder territorial em que outros serão com relação a ele o que ele já foi para grandes proprietários: uma ferramenta, uma alteridade aniquilada, uma morte apropriada, um poste de cerca, um parapeito vivo. As afirmações: “Guerra em mim”, “coloquei redor meu minha gente”, “meeiro meu –é meu”, completam-se com outras como: “ainda sorteio de acender esta zona” ou “nem por isso dou por baixa a minha competência, num, fogo-e-ferro”: é a alteridade dos jagunços equacionada na força do proprietário, é a singularidade totalizada e, assim, desmanchada em uma identidade subjetiva que se constitui pela mesma potência desse extermínio. Riobaldo, claramente, opera a apropriação que, para Nancy, é e faz o mal. Eis a saúde do narrador, eis a certeza no meio do redemoinho da violência.

Essa certeza é a imobilidade do soberano, cuja soberania, para Giorgio Agamben, coincide com a potência do *nómos*: “[...] violência e justiça. *Nómos* é o poder que opera ‘com mão mais forte’ a união paradoxal destes dois opostos” (2002, p. 37). No limiar de indistinção entre violência e direito, o *Nómos* ganha a sua específica força de lei e pode exercer seu domínio sobre a vida abandonando-a. A saúde do narrador é, pois, o caráter definitivo daquele que tem poder de morte sobre aquilo que ainda não está assentado: a determinação da *zoé* na *bíos* é, de novo (ver capítulo anterior), uma exclusão da vida natural, isto é, daquilo que ainda não foi adequado à estrutura do campo, que ainda não se informou segundo a lógica de uma “zona e campo da percepção de valores e da representação do mundo” com que antes caracterizei o gênero e que agora tenciono vincular com a decorrência secular da epopéia.

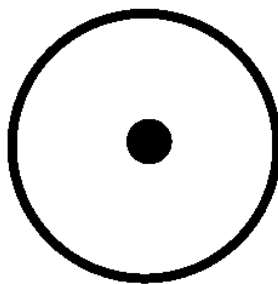
O narrador romanesco, já sem um sistema de valores dado ou imposto verticalmente como sustento de sua existência, tenta, através da sua narração, restaurar os valores perdidos na consumação da idade dourada, agora no plano horizontal da história. Para fazê-lo deve ter o poder de declarar a exceção à regra secular agora instituída desde a sua posição irrecusável e totalizadora: “o diabo não existe”, qualquer outra opção ou regra não é, atestada a pluralidade das perspectivas, só negada - agora deve ser aniquilada. O consenso, então, não é algo no que se entra, senão algo a ser instituído a partir da destruição. O que é interpelado, só o é com vistas ao seu esmagamento. A primeira alteridade a ser suprimida é a própria singularidade da personagem, daquele que aceitou a existência do demônio e procurou fechar um pacto com ele. A melhor estratégia para conseguir apagar essa presença é a sua isenção da culpa, o seu definitivo confinamento em uma “meninice em sonhos” (*GS:V*, p. 22), ingênua e sem nenhuma responsabilidade por fatos simplesmente fatais, mas expurgáveis por uma análise crítica. O subterfúgio desse narrador romanesco é a sua própria problematicidade de personagem: “ultimado” o jagunço, erige-se o novo proprietário, sempre primeiro desde a sua nova posição.

2. Olhar de chumbo

Essa posição é a de um olho imóvel. Olho aberto, fixo, que determina e absolutiza as dimensões dos objetos e dos seres desde uma localização presente, essencializada e eternizada na sua rigidez. À “perspectiva sem perspectivas”, alienação, mocidade ou olhar da meninice, cuja luminosidade é tão forte que impede um olhar direto, que impõe fechar os olhos para nela agir, e que eu desenharia assim:



a esse olhar do passado, fechado e alienado do “tontear de alturas”, o narrador contrapõe um olhar “crítico”, idealizado desde a sua posição de fazendeiro, um olhar imperativo cujo ponto de vista é o único certo, a certeza de chumbo que tudo determina. Eis a forma do relato: olho muito aberto e imóvel, casa grande circundada por limites que só se definem e se totalizam a partir da referência a esse centro. Essa forma poderia ser desenhada assim:



Pupila muito dilatada no crepúsculo, bala de chumbo tinindo dentro de uma caveira, casa senhorial que se circunda de arame farpado, voz sólida “sem pingo de dúvida e “que continua”, outorgando desde a sua pontuação a cura para um mundo doente: a narração é a reedição totalizadora do fechado e perfeito, a versão secular da epopéia no “mundo da prosa”. (Note-se como a “matriz imagética” de Walnice Nogueira Galvão ainda é adequada a esta reflexão no seu estágio atual. Só que resta uma surpresa, um outro desenho deve ser possível: *Grande Sertão: Veredas* consegue revirar essa imagem de “uma coisa dentro da outra”, remexer esse sentido e achar a alteridade, como ver-se-á no capítulo final desta dissertação).

Já não se trata de entrar no consenso, mas de criá-lo e impô-lo. Bem protegido no centro daquilo que conta, isento de culpas na sua emancipação social, Riobaldo instrumentaliza toda alteridade, revive na sua prática narrativa a “zona e campo da percepção de valores e da representação do mundo” que pretende consumada, e só faz isso na segurança de uma fazenda bem protegida por homens “formalmente livres”, em um “campo” propriamente dito, tão fechado quanto a caverna do ciclope (pastor de ovelhas e devorador de homens). Qualquer presença estranha será inserida no ordenamento (ainda que seja sob a figura da sua absoluta exclusão, isto é, a matabilidade do *Homo sacer*). Quando definida a utilidade do outro, aquilo para o que, desde a perspectiva do proprietário, ele serve, essa inserção terá o seu lugar. Assim acontece com o “doutor”: ele escuta a narração em função de uma só pergunta retórica, à qual só lhe cabe responder segundo a vontade prefixada de Riobaldo: “não tem diabo nenhum, não existe”. Assim, nos parágrafos finais de *Grande Sertão: Veredas*:

E me cerro, aqui, mire e veja. Isto não é o de um relatar passagens de sua vida, em toda admiração. Conto o que fui e vi, no levantar do dia. Auroras.

Cerro. O senhor vê. Conteí tudo. Agora estou aqui, quase barranqueiro. Para a velhice vou, com ordem e trabalho. Sei de mim? Cumpro. O Rio de São Francisco – que de tão grande se comparece – parece é

um pau grosso, em pé, enorme... Amável o senhor me ouviu, minha idéia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia. (p. 460)

Não há nada mais para se fazer. Confirmar a idéia do patrão Riobaldo é o imperativo para alguém que teve seu primeiro contato com ele ao escutar os tiros que descarregava – não por “briga de homem não. [...] Por meu acerto” (p. 9)- enquanto treinava a sua “mão-de-homem”. Dessa forma, o lugar do interlocutor, a sua mesma opinião, pouco importa, desde o momento em que coincida com a posição do narrador, bem circunscrita e soberana. Os elogios à instrução do interlocutor, à sua “suma doutoração”, além de uma captação, não são outra coisa que a sua elevação retórica ao nível do soberano, aquele que – ao seu modo- também é um “doutor” desse mundo doente. A utilidade do interlocutor está, pois, definida e a sua própria voz apagada em função desse gesto de assentimento submisso que satisfaz a autoridade do narrador. O “doutor”, de alguma maneira, também “opina obedecendo” (ainda que, ele também, guarde uma surpresa).

Centralidade de quem fala, *falo-centrismo*, “mundo dos pais”, consenso e obediência a uma prosa extensíssima, quase interminável; voz da prosa que se apossa da palavra sem respiro durante mais de 460 páginas: a fala do soberano, o *nómos* da terra ou o “mais forte”⁴³, está para se defender, custe o que custar: “Sertão. O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado! E bala é um pedacinhozinho de metal...” (GS:V, p. 17-18)

Veredas da prosa

Se o valor essencial da mocidade de Riobaldo foi a coragem, agora o é a propriedade – defendida com força e coragem. A organicidade descamba em organização e a perspectiva do *Grande Sertão* passa à perspectiva, minúscula e subjetiva, das *veredas*: “Mas liberdade – apostado – ainda é só alegria de um pobre caminhozinho, no dentro do ferro de grandes prisões” (p. 233). Um fundamento transcendente se troca por outro pragmático; à afirmação desse

⁴³ Em seu *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*, Agamben atrela a figura do soberano à força – sempre maior- da violência: “[...] o *nómos* soberano é o princípio que, conjugando direito e violência, arrisca-os na indistinção. [...] o soberano é o ponto de indiferença entre violência e direito, o limiar em que a violência transpassa em direito e o direito em violência”. (2002, p. 38)

fundamento tende toda consideração e o reconhecimento da própria perspectiva é, imediatamente, a sua valorização e assentamento positivos. O resto só pode estar errado: “A gente nunca deve de declarar que aceita inteiro o alheio – essa é que é a regra do rei!” (p. 20).

Dessa forma, a consciência do narrador (que não é senão a versão secular da sua alienação épica) pode ser chamada, com Hegel, de “consciência prosaica”, característica do romance, ou “epopéia burguesa”, segundo a terminologia do filósofo:

[...] ela [a consciência prosaica] considera a vasta matéria que lhe oferece a realidade sob o aspecto *racional* de causa e efeito, de fim e de meio, ou sob o de outras categorias do pensamento lógico, em fim sob relações de exterioridade e de finitude. Por tal motivo, o particular ora surge como dotado de uma falsa independência, ora em relação com outra coisa; enfim, só é apreendido pelo seu caráter relativo e dependente. [...] Este modo puramente racional de considerar as coisas não pode terminar senão na postulação de leis fenomenais; age, por um lado, criando uma separação entre os objetos particulares e as leis gerais para estabelecer entre uns e outros simples relações de dependência; age, por outro lado, para instituir as próprias leis em particularidades fixas cujas relações, por sua vez, se apresentaram sob a forma de relações puramente exteriores e finitas. (1997, p.p. 374-375)

O “sopro épico”, redemoinho ou seu vestígio, chega até aqui. A “aragem do sagrado” que outrora foi uma visão total do mundo –visão de “absolutas estrelas” (GS:V, p. 319)-, descamba agora em totalização da própria visão, em dependência do passado, dos objetos e dos seres a uma só lei geral de religação que sustenta, e isenta, o olho bem fixado e aberto. Riobaldo se assenta na sua convicção, e a sua posição é o ponto em que o “espírito se alça a si mesmo no pensamento e na práxis socioestatal” como absoluto, esse ponto “degradado” em que Lukács melhor identifica o “mundo da prosa” hegeliano (2007, p.p. 13-14), pleno de má infinidade (voltarei sobre isso), e cuja expressão estética saliente é o romance.

a). Perspectiva

Tudo que o narrador percebe do seu passado e é desde ali questionado depende da sua relação com uma imobilidade do ponto de vista. Desde a perspectiva do ex- jagunço, o passado deve obedecer à *forma* que ele lhe dá desde uma posição que, simplesmente, “é o que é”:

Agora, que mais idoso me vejo, e quanto mais remoto aquilo reside, a lembrança demuda de valor – se transforma, se compõe, em uma espécie de decorrido formoso. Consegui o pensar direito: penso como um rio tanto anda: que as árvores das beiradas mal nem vejo... Quem me entende? O que eu queira. Os fatos passados obedecem à gente; os em vir, também. Só o poder do presente é que é furiável? Não. Esse obedece igual – e é o que é. Isto, já aprendi. (GS:V, p. 260)

Para Maurice Merleau-Ponty, em seu livro *A prosa do mundo* (1974), a perspectiva pictórica, apesar de ter sido elevada a “lei natural da percepção”, nunca proveio de um lugar que não fosse “da ordem da cultura, que é uma das maneiras inventadas pelo homem de projetar diante dele o mundo percebido, e não o decalque desse mundo”⁴⁴ (p. 65). Segundo Merleau-Ponty a perspectiva difere da “visão espontânea” ao ser uma renúncia ao “espetáculo inteiro e vivo do mundo”, em que as dimensões dos objetos não dependem de nenhuma referência subordinante e têm, dessa maneira, valores absolutos para a percepção. Ao se adotar uma perspectiva, seria preciso “fechar um olho” e circunscrever a visão, para levar à imagem representada no papel as “comuns medidas” obtidas e segundo as quais os objetos teriam tamanhos relativos entre eles (p. 66). Renunciando à simultaneidade dos objetos, à sua existência comum e diferenciada independentemente de qualquer focalização relativizante, a perspectiva os organiza em uma profundidade que anula o tempo (“onde cada ganho é ao mesmo tempo perda” e em que o “mundo de coisas” chama o olhar em todas direções e o faz adotar e rejeitar todas “vez por vez”) imobilizando tudo em uma só imagem “segundo a lei comum do espetáculo”: “Todo o quadro está no passado, no mundo do completo ou da eternidade” (p.p. 66-67).

A mediação do ponto de vista é, pois, clara. Ela opera a per-feição dos objetos representados ao levá-los sobre o mesmo plano segundo “visões monoculares” e localizadas, que conformam uma totalidade fixa, ordenada a partir de um “olho imóvel”:

Enquanto meu olhar percorrendo livremente a profundidade, a altura e o comprimento não se submetia a nenhum ponto de vista, porque os adotava e os rejeitava todos vez por vez, renuncio a essa ubiqüidade e convenho só fazer figurar em meu desenho o que poderia ser visto de um certo ponto de observação

⁴⁴ O fato dessa “lei” ter sido aperfeiçoada e teorizada em uma fase crucial de expansão da sociedade mercantil (centralizada em grandes metrópoles européias) assim como do mercado da arte e da sua correspondente clientela, não é desprezível, embora seja preciso deixá-lo apenas mencionado por não se inserir necessariamente no curso desta argumentação. Tudo isso também, não por acaso, coincide com um progressivo desenvolvimento das técnicas da imprensa, das obras artísticas propriamente “prosaicas” e com o aparecimento do romance como forma claramente diferenciada, com *Dom Quixote*... (1605). Limite-me, pois, a enunciá-lo.

por um olho imóvel fixado sobre um certo *ponto de fuga*⁴⁵, de uma certa *linha de horizonte* escolhida de uma vez por todas. (p. 66)

b). *Summum*: a virilidade madura

Além do ponto de vista e de um *ponto de fuga*⁴⁵, pois, há uma *linha de horizonte* escolhida de uma vez por todas e a partir da qual o mundo percebido se subordina ao olhar fixo da perspectiva. Voltando à narração de *Grande Sertão: Veredas*, pode-se pensar no lugar do soberano, *nómos*-fazendeiro, ex-jagunço elevado ao topo da hierarquia social, como um ponto de determinação da realidade que sempre se situa em uma cima, ou *summum*⁴⁶, desde a qual domina e possui um mundo movente que nunca tem contato com ele. Essa posição do ponto de vista, elevado até uma linha de horizonte concomitantemente suspensa em uma altura de dominação, permite-me adicionar uma vista lateral à superior com que antes desenhei a narração:



Para Georg Lukács “o romance é a forma da virilidade madura, em contraposição à puerilidade normativa da epopéia” (2007, p. 71). Essa maturidade coincide com uma assunção do pensamento racional que almeja dominar, ou ter a capacidade de fazê-lo, um mundo agora dependente de relações lógicas de causa e efeito, meio e fim, das quais o próprio indivíduo pensante seria o mediador. Riobaldo, à altura da sua narração, pretende ter se elevado sobre a sua ação de juventude -“mocidade é tarefa para mais tarde se desmentir” (GS:V, p.21) – e

⁴⁵ Que, no caso de *Grande Sertão: Veredas*, é Diadorim, como mostrarei mais adiante.

⁴⁶ “La soberanía designa antes de nada la cima. [...] La cima está suspendida y domina. (*Summus, supremus, superanus* son –en suma- gemelos lingüísticos)[...] la cima, el soberano: no vale como un atributo, sino como la substancia de un sujeto, cuyo ser es la elevación. [...] La soberanía es elevada porque la elevación separa. La separación asegura la distinción y la distinción asegura la desnivelación necesaria para imponer una jerarquía”. (Cfr. Nancy, 2003[b], p.p. 121-122)

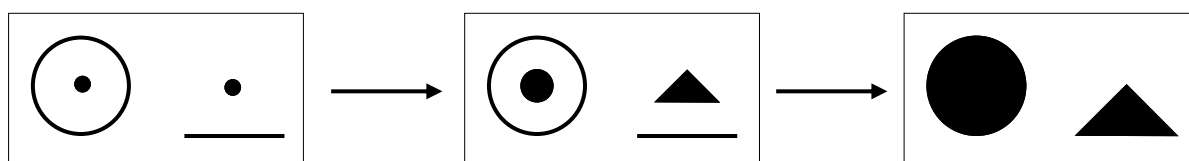
desde aí ser o operador de uma cura da pueril superstição, “baboseira” (p. 59), daqueles que acreditam no demônio. À elevação da posição do narrador, portanto, corresponde aquele mundo “adulto e antigo” dos tempos de Joca Ramiro: a imagem instantânea do mundo pertence sempre ao passado petrificado⁴⁷, o “mundo dos pais” cumpre-se, paradoxalmente, naquele que entreviu nele o tempo da sua meninice e os traços da possessão demoníaca. Repetição do mesmo, revitalização da separação sacra, a perspectiva do narrador exprime-se muito bem na seguinte conclusão (parcial) de Merleau-Ponty, também sobre a perspectiva pictórica:

A perspectiva é muito mais do que um segredo técnico para representar uma realidade que se daria a todos os homens dessa maneira: ela é a realização mesma e a invenção de um mundo dominado, possuído de parte em parte, num sistema instantâneo [...] [É] a relação do adulto seguro de si com o mundo que domina [...] a metamorfose do mundo percebido num universo peremptório e racional, e do homem empírico, confuso e incerto, em caráter identificável. (1974, p. 67)

c). Espelho preto

Segundo o que foi desenvolvido no capítulo anterior, em *Grande Sertão: Veredas* opera diabolicamente uma *competência de apropriação* que se manifesta em práticas de fato. Essa competência opera sem recusas através de uma exacerbação do ser individual: só se sujeita um sujeito, o mais fechado que há é um ser-em-si que coincide plenamente com um ser-para-si sem diferimentos. Antes do que uma intimidade -que é a diferença entre esse “em” e esse “para”(Cfr. Nancy, 2001[b]; 2006[b]) - no caso do Riobaldo-narrador trata-se de uma identidade que possui e colma o mundo de parte a parte, que o inunda com um sentido pleno e coincidente com a sua posição privilegiada. O *summum* soberano, pois, projeta a própria rigidez de chumbo sobre tudo que percebe e fecha ao contar, a sua narração é a obra da representação de si em um espelho preto que não lhe devolve nada além da pontualização que se enche até o absoluto:

⁴⁷ “La identidad puede estar en el pasado, la intimidad no está más que en el presente”. (Nancy, 2006[b], p. 62)



Assim, há uma sobrevivência da possessão –ou apropriação– demoníaca, dos tempos alienados da ação, no seu devir problemático: o vestígio maior da epopéia não acontecida está na consumação da figura do soberano. Uma totalização em curso, deste modo, é a variante da antiga totalidade “dada”; de uma ordem vertical e pressuposta absoluta, a personagem, no seu trânsito à narração, passa a uma absolutização da nova identidade e à determinação do mundo e do passado a partir dela. A possessão demoníaca está, pois, no mesmo ponto em que é negada como fundamento de uma religação em plena obra: “a gente sabendo que ele [o diabo] não existe, aí é que ele toma conta de tudo” (GS:V, p. 49). Resulta clara nessa sentença (versão da conhecida máxima baudelairiana) a decorrência secular da antiga sujeição do jagunço engajado quem, agora, enquanto opera a narrativa, pode-se aproximar da imagem que Merleau-Ponty faz para um dos tipos do artista moderno: “[...] ‘da família do ambicioso e do drogado’, voltado como eles a um único prazer teimoso e monótono, prazer de si mesmo e prazer do si mais individual, o menos cultivado, prazer do demônio, de tudo o que, no homem, destrói o homem” (1974, p. 69).

Emplazamento

a). “Por cima de estados escuros...”

Espelho preto, obra consumada do sujeito elevado e invisível para si, em-si absoluto na sua localização soberana, a narração procura se fechar como uma nova “zona de representação de valores”. Cabe perguntar: desde que lugar se narra? O lugar da narração tem, concomitantemente, uma posição superior? A resposta é simples: narra-se desde uma fazenda, uma estância almejada pelo menino Riobaldo e alcançada junto com a “virilidade madura”, no topo de uma carreira de ascensão social cuja continuidade com a ação armada importa negar. Com efeito, a morte de Diadorim é erigida como o divisor de águas da vida do ex-jagunço: toda a narração tende a fechar com essa morte o ciclo da mocidade e a isentar, a partir daí, a

atual posição de quem narra de qualquer ligação com o pacto, a guerra ou o “tontear de alturas” do passado. Narrada essa morte, resta só um breve *epílogo* em que Riobaldo –após desprender-se do botim e das armas da guerra, abandonar a chefia e a fama, “ultimar o jagunço” em si e “desapoderar”- conta o seu retorno às Veredas Mortas/Altas, a passagem pela malária e os cuidados recebidos, o reencontro com Otacília (a longínqua dama de pensamentos, ou a Penélope que tece -e religa- com orações enquanto espera pelo noivo), o casamento com ela, a herança das fazendas de Selorico Mendes, a última conversação com Zé Bebelo e o achado do compadre Quelemém. Esse epílogo tem o só objetivo de tirar qualquer dúvida sobre a legitimidade da atual posição e relegar qualquer responsabilidade naquele que o narrador já não é mais. À operação desse corte tende, então, toda a narração, daí o final –a fazenda inexpugnável e elevada por cima de toda “doideira” é a sua consumação. A narração romanesca, portanto, procura a forma de uma fazenda: limite afora, o passado; limite adentro, um ponto sem contato com esse passado e a circunscrição do seu domínio: “No passado, eu, digo e sei, sou assim: relembro minha vida para trás, eu gosto de todos, só curtindo desprezo e desgosto é por minha mesma antiga pessoa” (GS:V,p. 109).

Chama a atenção o fato de o *topos* da fazenda ter, em *Grande Sertão: Veredas*, uma localização predominantemente alta respeito de outras configurações espaciais. É um fato, aliás, que principalmente o vantajoso matrimônio de Riobaldo com Otacília –moça cuja menção no relato jamais vem isolada da menção das vastas propriedades da sua dote- é a pedra angular (além da herança do “padrinho”) da ascensão social do outrora agregado. À imobilidade nas alturas daquele que narra corresponde, pois, uma elevação espacial da fazenda da noiva e uma detenção do tempo na quase eternidade celestial: “A fazenda Santa Catarina era perto do céu –um céu azul, no repintado, com as nuvens que não se removem” (GS:V, p. 145).

Com nuvens de chumbo, imóvel ele próprio e isolado, “perto do céu”, o lar do proprietário não pode ter nada a ver com o ser do mal:

Mas, assim como sendo, o amor podia vir mandado do Dê? Desminto. Ah – e Otacília? Otacília, o senhor verá, quando eu lhe contar – ela eu conheci em conjuntos suaves, tudo dado e clareado, suspendendo, se diz: quando os anjos e o vôo em volta, quase, quase. A Fazenda Santa Catarina, nos Buritis-Altos, cabeceira de vereda. Otacília, estilo dela, era toda exata, criatura de belezas. (p. 109)

A esposa reza por Riobaldo desde a fazenda que constitui o seu dote e superioridade. Essa *linha de horizonte* do mundo dominado e possuído cruza-se com o *ponto de vista* a partir do qual a religião haverá de ser proferida e o consenso, quebrado no crepúsculo, restaurado:

Me alembro, meu é. Ver belo: *o céu poente de sol, de tardinha, a roséia daquela cor*. E lá é cimo alto: pintassilgo gosta daquelas friagens. Cantam que sim. Na Santa Catarina. Revejo. Flores pelo vento desfeitas. *Quando rezo, penso nisso tudo*. Em nome da Santíssima Trindade.(p.p. 233-234)

E em Otacília, eu não pensava? No escasso, pensei. Nela, para ser minha mulher, aqueles *usos-frutos*. Um dia, eu voltasse para a Santa Catarina, com ela passeava, no laranjal de lá. Otacília, mel do alecrim. *Se ela por mim rezava? Rezava. Hoje sei*. E era nessas boas horas que eu virava para a banda da direita, por dormir meu sensato sono por cima de estados escuros. (p. 239) [Grifos meus]

Por cima de estados escuros, o maior usufruto do homem assim ascendido é a inexpugnabilidade dos antigos. A partir desse ponto elevado a proferição da lei – ‘o diabo não existe’ – e a restituição axiológica dela decorrente, são possíveis:

Mas eu cacei melhor coragem, e pedi meu destino a Otacília. E ela, por alegria minha, disse que havia de gostar era só de mim, e que o tempo que carecesse me esperava, até que, para o *trato de nosso casamento*, eu pudesse vir com jus. Saí de lá aos grandes cantos, tempo-do-verde no coração. Por breve – pensei – era que eu me despedia daquela abençoada fazenda Santa Catarina, *excelentes produções*. Não que eu acendesse em mim ambição de teres e haveres; queria era só mesma Otacília, minha vontade de amor. Mas, com um significado de paz, de amizade de todos, de sossegadas boas regras, eu pensava: *nas rezas, nas roupagens, na festa, na mesa grande com comedorias e doces; e, no meio do solene, o sor Amadeu, pai dela, que apartasse – destinado para nós dois – um buritizal em dote, conforme o uso dos antigos*. (p.p. 151-152) [Grifos meus]

Causa e efeito, meio e fim, prosa do mundo. A menina-dos-olhos de Riobaldo é a herdeira do lugar paradigmático a partir do qual se opera uma restauração, e cuja elevação corresponderá ao lugar mesmo da narração romanesca. Também ela tece ao redor de Riobaldo uma trama de orações que o protegem do esfarelamento demoníaco: “Reza é que sara da loucura. No geral. Isso é que é a salvação-da-alma. Muita religião, seu moço!” (p. 15). A vinculação entre a localização aérea e a religião da unidade perdida é, portanto, passível de se pensar a partir dessa figura, cujo nome mesmo pode ser decomposto, fornecendo alguma ajuda na compreensão da posição do narrador. Um olho fixo espreita, também nesse nome: Otá-cília

b) Menina-do-olho- Posta em quadro

Otá é uma pedra, que no candomblé serve como fetiche sobre o qual o axé, ou força sagrada do orixá, é fixado. A etimologia dessa palavra remete ao ioruba “*ota*”, que é bala ou projétil de pedra, ou à palavra (também ioruba) “*okuta*”, pedra. Já *cílio*, remete aos pelos que recobrem as bordas externas das pálpebras, protegendo o globo ocular. Menina-do-olho de chumbo⁴⁸, pedra ou projétil circundado por uma franja protetora, um olho imóvel no seu peso mineral (porém elevado como a casa alta de fazenda) está no nome da noiva. Após o “trato” de casamento entre ela e Riobaldo, fechado o pacto social, e já na posse da força sagrada do soberano que se assenta sobre o poder territorial, o ponto de vista do narrador domina o passado e define os limites do mundo restaurado. Otacília não é só a pedra de toque: também comporta o fortim e salvação de quem pactuou com aquele que não pode existir. Não admira, assim, que a fazenda seja o lugar de origem da reza que cura e das “boas regras” que protegem a saúde do narrador enquanto tiram a doença do mundo. O lugar do soberano –um fragmento de chumbo que, paradoxalmente, flutua longe do contato dos viventes “perto do céu”- é alcançado após uma escalada social isenta de culpas, da herança paterna somada ao dote e prestígio daquela que vem depois das tempestades, no tempo do sossego e da paz.

Esse sentido é reforçado, aliás, pela primeira visão de Otacília narrada por Riobaldo. Nessa passagem, a moça de rosto redondo aparece no enquadro de uma janela, duplamente emoldurada pelos seus cabelos, enquanto o jagunço escuta falar ao *páter-famílias* da sua futura propriedade:

Avô de Otacília esse velhinho era, se chamava Nhô Vô Anselmo. Mas, em tanto que ele falava, e mesmo com a confusão e os latidos de muitos cachorros, eu divulguei, qual que uma luz de candeia mal deixava, a doçura de uma moça, no enquadro da janela, lá dentro. Moça de carinha redonda, entre compridos cabelos. E, o que mais foi, foi um sorriso. Isso chegasse? Às vezes chega, às vezes. Artes que morte e amor têm paragens demarcadas. (p. 122)

⁴⁸ A vinculação entre o olhar, o chumbo, e o “peso” da autoridade ou da coragem, é recorrente em *Grande Sertão: Veredas*. Limito-me a citar dois exemplos: – “ ‘Riobaldo, tu comanda. Medeiro Vaz te sinalou com as derradeiras ordens...’ Todos estavam lá, os brabos, me olhantes – tantas meninas-dos-olhos escuras repulavam: às duras – grão e grão –era como levando eu, de milhares, uma carga de chumbo grosso ou chuvas-de-pedra. Aprovavam. Me queriam governando. (p. 64); “Diadorim, semelhasse maninel, mas diabrável sempre assim, como eu agora eu estava contente de ver. Como era que era: o único homem que a coragem dele nunca piscava; e que, por isso, foi o único cuja toda coragem às vezes eu invejei. Aquilo era de chumbo e ferro”.(p. 324)

Amor de paragens demarcadas pela morte de outros que “cachorram pelo sertão”, o matrimônio assegura a Riobaldo uma posição igualmente demarcada. Imóvel e isento de comoções no meio dessa circunscrição, o narrador almeja, bem que disfarça pontear entre opostos, sentidos bem delimitados, superar e discernir pela sua própria mediação em um mundo cheio de misturas e paradoxos. Daí que, afinal, o bem fique separado do mal, e as figuras extremas dos vilões e os heróis acabem muito mais definidas do que parece:

Que isso foi o que sempre me invocou, o senhor sabe: eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero os todos pastos demarcados... Como é que posso com este mundo? A vida é ingrata no macio de si; mas transtraz a esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado... (p.169)

No mundo dos cegos o caolho é rei. Riobaldo fecha um olho àquilo que já entreviu no curso de sua ação –que o demônio é muito mais uma competência de apropriação do que um ente específico e discernível em um corpo, que ele só age possuindo corpos e que, portanto, está muito próximo da propriedade e de toda verdade fechada– e “pinta” com palavras as figuras do passado, com relatividade da sua posição respeito do ponto de vista alcançado. Fazer a demarcação precisa desse mundo misturado –o Hermógenes longe de Joca Ramiro e Diadorim; Riobaldo o jagunço de um lado e do outro o fazendeiro; o diabo separado do racional e do elevado– é a esperança do indivíduo após o crepúsculo da idade dourada. Perante a fratura dessa antiga unidade, no meio do fel do desespero, resta ao narrador uma só alternativa: tentar restaurar a totalidade, através da totalização do mundo fragmentado aos pedaços, em uma forma.

3. A forma

Para Georg Lukács, em *Teoria do Romance*, essa é a exigência épica que chega até o romance no que tem de mais específico: “dar forma à totalidade extensiva da vida” (2007, p.44). Consumada a cisão entre “eu” e mundo, entre idéia, fundamento e ação, resta a opção de discernir no complexo heterogêneo do real um princípio de sentido que consiga dar-lhe uma ordem ou uma normatividade restauradora. Da totalidade épica passa-se, pois, a uma totalização romanesca em que é a própria subjetividade que procura “a sua pátria” naquilo que já não é mais uma unidade e que o mesmo indivíduo deve, a partir de si, conformar como tal.

Sentida uma dissonância metafísica tal que provoca a clausura da outrora perfeita figuração, isto é, sentida a hiancia entre ela e aquilo que lhe era coextensivo (o mundo), é a ética que tem de tomar o lugar que o “já dado” ou o “originário” tiveram na formação do total épico:

A dissonância da forma romanesca, a recusa da imanência do sentido em penetrar na vida empírica, levanta um problema de forma cujo caráter formal é muito mais dissimulado que o das outras formas artísticas e que, por ser em aparência questão de conteúdo, exige uma colaboração talvez ainda mais explícita e decisiva entre formas éticas e estéticas do que no caso de problemas formais evidentemente puros. O romance é a forma da virilidade madura, em contraposição à puerilidade normativa da epopéia [...]: isso significa que a completude de seu mundo, sob a perspectiva objetiva, é uma imperfeição, e em termos da experiência subjetiva uma resignação. (Lukács, 2007, p. 71)

É claro que –concentrado como estou no narrador e na sua prática- a “experiência subjetiva” está em foco, de momento. Isso quer dizer, ao menos, que a outra, a “perspectiva objetiva” para cuja percepção a totalidade só pode se conceber como “imperfeição”, isto é, como “não-totalizável”, coincide com a “surpresa do sentido” de que já antes falei, que corresponde à terceira das “estruturas formais do sentido” enunciadas por Nancy e que pretendo explicitar no último capítulo desta dissertação. Por enquanto, vou me concentrar no que tange à subjetividade que tenciona por dar forma à desordem resultante da ruptura com a “perspectiva sem perspectivas” da mocidade.

Ressalvas

Dito isso, antes de continuar e levando em conta a devida consideração da distância que media entre a narração romanesca e o romance propriamente dito, cabe lembrar a diferença entre a obra historicamente conformada -ou seja, *Grande Sertão: Veredas* (1956)-, e a prática do narrador que, em última instância, mesmo tendo uma importância fundamental na construção do romance, é um dos seus múltiplos componentes. Considerado em seu conjunto esse livro se compõe, em traços gerais, ao menos de um elemento a mais do que a narração de Riobaldo: da escrita, do traçado em ação que registra e enquadra a primeira sem, no entanto, fusioná-la em si. Da diferença entre narrador e narratário, e da sua exposição na própria materialidade da escritura, pretendo tirar conseqüências (como se anunciou na introdução deste trabalho). Não são iguais, portanto, a parte focalizada e o todo (que almejo não-totalizável e, assim, nem tão conjunto ou total).

Vale a pena, retornando à argumentação, lembrar que a confusão entre esses níveis (que, apesar da insuficiência dessas palavras, preciso chamar de “parcial” e “total”), é bem possível e até que a sua recorrência na fortuna crítica a faz significativa no que toca à compreensão do que o seu diferimento tem de vantajoso. A narração de Riobaldo ocupa inteiro –ou quase- o livro: na extensão de 460 páginas (na minha edição) ele discorre, conta sua história e ensaia uma pesquisa (ainda que seja retórica) sobre a existência ou inexistência do diabo. A voz desse narrador –um autêntico *Tlatoani*- toma conta do leitor com uma força tal que é bem fácil esquecer as marcas metalingüísticas (título, epígrafe, signos ou símbolos) que enquadram a fala transcrita ou a modulam de maneira nada desprezível -bem que com frequência tomada no mesmo grau de complexidade significativa do que outras marcas em quaisquer outros textos. Se essa relação deve ser levada em conta, acredito, é porque nela se manifesta uma tensão entre alteridades (que paradoxalmente in-formam a unidade de *Grande Sertão: Veredas*) que faz muito sentido, sobretudo à medida que comove a centralidade do sujeito ao reenviar toda a sua obsessão auto-referencial até uma instância em que já não é só “ele” que se constitui, e em que a sua pretensão de *cosmotheoros* é duramente contrastada com uma prática alheia que lhe dá o seu lugar sem, no entanto, distorcer as formas em que essa subjetividade tenta se verter (ou se esvaziar).

Forma e formação (ou *conformação*) são, assim, como as duas bordas de um só traço. No entanto, neste estádio da argumentação pretendo me concentrar na primeira e adiar a reflexão sobre a segunda até o seu devido ensejo no capítulo seguinte. Fico, pois, no olho imóvel que procuro desenhar, só que com atenção distendida até o momento em que esse olho consiga se revirar sobre o seu próprio lugar. Tudo isso quer dizer que suspendo provisoriamente a *ironia romanesca* –que para Lukács é a “auto-superação da subjetividade que foi aos limites, [e que] é a mais alta liberdade possível num mundo sem deus” (2007, p.p. 95-96)- para continuar com a subjetividade limitada e limitante do narrador, seguro na circunscrição do seu território, e na mesma teimosia do seu relato em se cercar como uma territorialidade.

Para alcançar isso, então, é preciso seguir com as ressalvas de Lukács, aquelas com as que ele insiste no que *não* é a totalidade romanesca, e que tende a romper o equilíbrio entre o sujeito romanesco, eticamente comprometido com o discernimento de um sentido do mundo, e o apelo objetivo que *ironicamente* condena esse discernimento como *puramente subjetivo*,

tão fragmentário e falto de sentido quanto todo “mundo” e qualquer tentativa de fundamentá-lo sem recusas. A forma, concentrada no sujeito e por ele constituída, enfrenta, na reflexão de Lukács, um grande perigo:

[...] quando a ética tem de sustentar a estrutura de uma forma como conteúdo, e não como simples *a priori* formal, e quando não se dá mais, como nas eras épicas, uma coincidência ou pelo menos uma nítida convergência entre a ética como fator intrínseco da vida e o seu substrato de ação nas estruturas, surge o perigo de se configurar, em vez de uma totalidade existente, um aspecto subjetivo dessa última, o que turvaria ou mesmo destruiria a intenção de objetividade receptiva exigida pela grande épica. (p. 74)

Para Lukács esse perigo é superado pelo romance “a partir de dentro”, através do recurso ao que o teórico denomina “ironia” e que suspende a pulsão absoluta do sujeito quando esta é levada aos seus próprios limites pela ética (p. 74). A narração de Riobaldo carece dessa ironia até o ponto em que não consegue, por si só (porque alguma outra *posição* lhe falta), um “auto-reconhecimento da abstração” (p. 72) que lhe permita uma oscilação equilibrada entre o ser alcançado e a sua passagem no devir. Dessa maneira a sua posição atual fica teimosamente abstrata e a instrumentalização de toda alteridade opera sem questionamentos, absolta de qualquer consideração problemática. Assim, acontece com essa narração, e com o seu operador, o que Lukács enuncia como conseqüência da ruptura do equilíbrio romanesco –que conseguiria, caso se dar como ironia, atingir a totalidade (do imperfeito, ou do não-totalizável):

[...] por mais que [a subjetividade] se eleve acima de seus objetos, são sempre meros objetos isolados que o sujeito adquire dessa maneira como posse soberana, e tal soma jamais resultará numa verdadeira totalidade. [...] o círculo que ele traça ao redor daquilo que seleciona e circunscreve como mundo indica somente o limite do sujeito, e não o de um cosmos de algum modo completo em si próprio. [...] com o colapso do mundo objetivo, também o sujeito torna-se um fragmento; somente o eu permanece existente, embora também sua existência dilua-se na insubstancialidade do mundo em ruínas criado por ele próprio. (p. 52)

A morte apropriada

Riobaldo não questiona a sua posição e, portanto, não compreende a forma que dá ao seu relato como finita, isto é, como simples abstração subjetiva. O espelho preto só lhe retorna

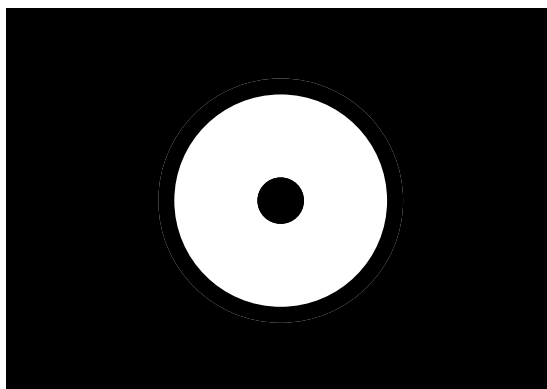
a sua imagem. Dessa maneira, a autobiografia adquire foros absolutos. Capaz de conter em si um sentido último do mundo e da existência, ela não consegue ver o seu próprio ponto de vista nem compreender a sua enunciação como um fragmento a mais dentre todos os outros desprendidos da antiga unidade desfeita. Assim, brutalmente condicionada pela apropriação de um sujeito sobre um conjunto limitado de objetos, por essa mesma separação apropiante e soberana -e levada conta de que “toda separação contém ou conserva em si um núcleo genuinamente religioso” e é operação sacralizante por excelência (Agamben, 2007, p. 65)-, a narração só se fundamenta em uma morte possuída, insensatamente transformada ou falsificada em sua negatividade, como “la desgracia indispensable para la realización del ser” (Nancy, 1996, p. 40).

a). Ponto de fuga

Dentro de uma parede de osso, dá-se o tinir do fragmento de chumbo que é o narrador. Essa desgraça, como é obvio, é a morte de Diadorim. É a partir dessa morte que Riobaldo declara “ultimar o jagunço” e “desapoderar” e a sua narração compreende todo o que está antes desse limite, na ação de juventude, com o intuito soberano de separar essa condição excepcional do presente de fartura e maturidade. Além da circunferência, do limite, o homem matável; aquém dela, o soberano isento dessa condição, senhor de vida e morte, dono da grande voz “que continua”. O Riobaldo-personagem vira, assim, objeto da abstração fundadora (ou fundiária?) do Riobaldo-narrador, e o próprio Diadorim age instrumentalmente como o divisor de águas, ou o *ponto de fuga*, que media entre essas condições. A morte, assim apropriada ou convertida na peripécia imperativa que justifica a posição indene de quem narra, é tudo menos uma autêntica negatividade ou alteridade⁴⁹, e carrega em si os traços da identidade que se constitui desde ela: “Diadorim- eu queria ver- segurar com os olhos” (GS:V, p. 450). Esse é, para dizê-lo de algum modo, um Diadorim morto sem remissões (ou remetido só a um ponto de vista), um limite de peso morto em cada momento de sua vida, corpo apodrecendo ou cadáver abjeto, “constando de falecido” ainda nos trechos em que o narrador o conta belo, vivo e movente.

⁴⁹ Para Nancy, em *La comunidad desobrada* (2001[b]), a morte é a evidência da alteridade e da finitude. Isso quer dizer que é nela, pelo diferimento com ela que toda subjetividade pode ser abalada e levada ao seu próprio limite e até uma partição da identidade em que uma comunidade *não consensual* seja possível. No último capítulo serão retomados esses temas, no que possam ajudar para uma reflexão sobre *Grande Sertão: Veredas* como uma epopéia da escrita.

Uma memória⁵⁰ fixa, portanto, renasce no seio da rememoração e visa estabelecer e justificar um estado de coisas. Esse estado de coisas, de sua vez, além de invalidar uma autêntica rememoração (que não é uma fixação da morte como fundamento), é elevado à altura de uma realização do ser e, é claro, comporta uma separação com a culpa tal que a sua expressão formal só pode ser compreendida como a adequada relação daquele que fala para não ser responsabilizado, em um mundo confessional em que o que se conta é apenas a moeda de troca de um inocentamento calculado. Dessa maneira, o cadáver abjeto em que se revela a condição do jagunço é aquilo de que o narrador não consegue tirar o olhar, o ponto de fuga e o limite que circunda a sua atual posição e além do qual o passado aparece pelo avesso, em contraste com um presente que não está para ser debatido:



O branco presente do narrador, sustentado no ponto fixo de sua elevação de chumbo, define-se a partir do seu alto contraste com o passado pré-racional da mocidade. Para lá dessa morte, que divide duas condições existenciais, só há mais morte: ela tinge até o mais mínimo detalhe, reproduz o tinir desse fragmento de metal, a sua imobilidade, em cada cena narrada e em cada palavra escolhida. Os fatos do passado estão definidos completamente, resolvidos, prontos, fechados: todos tendem a demonstrar que foi a crença no “Tinhoso” que produziu a perda de Diadorim, que a possessão é, quando muito, a “doideira” ou “baboseira” daquele que pretendeu poder fazer um pacto demoníaco.

⁵⁰ A palavra *Memória* pode ser lida como *me-moria*, negação da moria, ou seja, negação da loucura. (Cfr. Nodari, 2010)

b). Armação

Isso se faz evidente se a armação do relato é levada em consideração. Passo agora a descrever, de forma por demais esquemática e resumida, a organização geral do narrado por Riobaldo, que secciono em três partes, ou unidades principais, divididas entre si por duas peripécias ou pontos argumentais (P.A.):

- I. Na abertura do relato (p.p. 9-23), há um *proêmio*, em que Riobaldo esclarece a sua situação narrativa. O tempo presente da maturidade e o lugar da enunciação, a fazenda, são apresentados em contraste com a ingenuidade e pobreza do “povo prascóvio” que habita nas redondezas da propriedade fundiária (GS:V, p. 9). Essa caracterização prossegue com a narração de diversos “causos” ou “estórias” em que a supersticiosa “toleima” dos moradores é contraposta à racionalidade do narrador. Esses causos são: o do bezerro branco com “cara de gente” (p.p.11-12); o do Aleixo (p.p.12-13); e o do menino Valtei (p.p. 13-14). A continuação, Riobaldo faz a autodescrição que já antes citei, e em que ele fala da sua alfabetização, se eleva ao nível do “doutor”-interlocutor e manifesta a sua habilidade de pensamento e a vontade de religar, com religião, esse mundo quebrado pela crença no demônio, de que os “causos” são apenas exemplos salientes. Logo depois o narrador introduz o seu passado de jagunço - “tempos loucos” (p. 18)- em que acreditou no demônio e foi, por isso mesmo, um “pobre menino do destino” (p. 16), e o ilustra com a “estória” do jagunço Joé Cazuzo –quem, no meio da guerra, desistiu da luta em nome da Virgem, salvando a vida e a alma, e virando “o homem mais pacífico do mundo, fabricante de azeite e sacristão” (p.p. 18-19). Em contraste com essa estória, Riobaldo conta a do Firmiano, também ex-jagunço, quem, ainda inválido, conserva saudades da guerra e de “pegar um soldado, e tal, pra uma boa esfolá, com faca cega... mas primeiro castrar” (p. 20). A essas “malícias maluqueiras e perversidades” (p. 20), já assegurado do lado positivo do contraste, Riobaldo contrapõe a sua vontade de sossego e paz religiosa, não sem antes fazer a advertência (já citada) de que “Religião não afraca” (p. 21), e faz a relação da sua territorialidade e dos corpos apropriados de que dispõe para defendê-la. A seguir, o fazendeiro afirma, de maneira contundente: o diabo não existe e não é possível se vender a alma a ele, “invencionice falsa! [...] afoitez vadia”: se alguma vez ele tentou vender a alma a quem não existe, só o fez “numa certa meninice em sonhos” e não pode haver “lume de responsabilidades” (p. 22). Essa parte termina

quando Riobaldo nega ao interlocutor a possibilidade de partir: “Não consinto [...] visita, aqui em casa, comigo é pó três dias! “(p.22), e se queixa de “azias e reumatismo” (p.23) que o impedem de mostrar ao viajante as maravilhas do sertão.

P.A.1. Este fragmento (p.p. 23-26) é de passagem: nele o narrador se estende na descrição das múltiplas belezas do sertão, aquelas que conheceu na sua juventude junto do ser amado: “Quem me ensinou a apreciar essas belezas sem dono foi Diadorim” (p. 23). Chamo este trecho de *Idílio*, porque nele o narrador, quase que de forma bucólica, descreve o seu passo por esse sertão de “luz enorme” (p. 24) na companhia de Diadorim, para a continuação entrar no inferno da guerra. Vale a pena esclarecer que este ponto argumental, que prepara uma forte mudança de fortuna e de tom, é um divisor de águas no esquema geral da narração e que se corresponde com simetria àquele que antecede o *epílogo*.

- II. Riobaldo (p.p. 26-451), enquanto conta o seu convívio bucólico com Diadorim, introduz aos poucos alguns elementos do seu comum serviço no bando de Medeiro Vaz. De repente, entra diretamente na travessia terrível e fracassada do bando no Liso do Sussuarão, a morte do chefe guerreiro e a chegada ao comando de Zé Bebelô. Esta parte se estende até a batalha final contra os Judas no Paredão do Tamanduá-tão. Antes do que um resumo detalhado desta unidade –cuja extensão é gigantesca e levada conta de que foi analisada no capítulo anterior, por abarcar a “ação do jagunço Riobaldo- quero destacar o contraste com o *idílio* que constitui a peripécia antes mencionada, pois é em função da perda de Diadorim que essa montagem contrastiva é operada: do *idílio* ao inferno e do inferno à perda, essa montagem está para produzir um efeito acentuado da falta do ser amado, e, portanto, ela está contida estruturalmente, enquanto para lá direcionada, no mesmo *idílio*. Baste dizer que esse *desenvolvimento* da ação ocupa a maior parte da narração, que ela começa mais ou menos pelo meio e que a partir do primeiro quinto de *Grande Sertão: Veredas* ela se reorganiza, ou recomeça, desde “o primeiro fato” (p. 79) que é a travessia iniciática do Rio São Francisco com o Menino, para se estender pela adolescência, o engajamento, a luta, a traição do Hermógenes, o pacto demoníaco e a batalha final, em que o ser mais odiado e o mais amado lutam até matar-se (p. 450). Chamo esse desenvolvimento, marcado predominantemente pelo pacto demoníaco, de *ação de*

juventude, para cuja compreensão na perspectiva deste trabalho remito, de novo, ao capítulo anterior.

P.A.2. Esta peripécia (p.p. 451- 455) é tão pequena quanto a que sucede ao *proêmio*. Vou denominá-la *pranto*, por constituir a narração da morte e reconhecimento de Diadorim. O tom elegíaco domina, e é claro que toda a narração prepara essa revelação final como o ponto a partir do qual tudo se determina:

Eu conheci! Como em todo o tempo antes eu – não contei ao senhor – e mercê peço: – mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segredo, sabendo somente no átimo em que eu também só soube... Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. A dor não pode mais do que a surpresa. (p. 453)

Confrontado esse ponto argumental com o anterior, que denominei *idílio*, tudo fica um pouco mais claro: o contraste entre a felicidade bucólica e o terrível desfecho faz maior o sentimento de dor pela morte de Diadorim e justifica o final da narração. As mudanças de fortuna são simetricamente opostas.

- III. A parte final (p.p.455-460), ou *epílogo* (de que algumas páginas atrás já fiz a descrição), tem como principal objetivo tirar qualquer dúvida sobre a legitimidade da atual posição do narrador. Relegando toda culpa no menino que Riobaldo não é mais e isolando a propriedade de qualquer ligação com o pacto ou com a jagunçagem, a narração volta, para terminar, à fazenda.

c). Alto contraste

Nota-se, pois, que o alto contraste é a regra de montagem da narração e que as imagens de vida-*idílio* e morte-*pranto* de/por Diadorim, que enquadram e separam a escura ação de juventude do presente da enunciação, estão concomitantemente contrapostas para abrir e fechar o relato da guerra, tingido definitivamente com a cor da crença demoníaca. Com Diadorim vivo e idílico entra-se na guerra; com o lamento sobre o seu cadáver se sai dela⁵¹. A

⁵¹ “Ah, tem uma repetição, que sempre outras vezes em minha vida acontece. Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! – só estava era entretido na idéia dos lugares de saída e de chegada. Assaz o senhor sabe: a

visão do narrador está, dessa maneira, comprometida com esse ponto de fuga (de um peso morto) tanto quanto pela contraposição, a partir desse limite, com o passado avesso em que nada conseguia discernir, obcecado pela crença demoníaca. Todo o relato está organizado a partir das peripécias contrapostas que, como se sabe, conduzem a um só e mesmo lugar: uma fazenda. Com a morte de Diadorim, apropriada como divisor de águas entre duas condições fortemente contrapostas, com esse reconhecimento cheio de dor, Riobaldo constrói o limite além do qual tudo é doença e isola o seu presente em uma situação de saúde. A construção da narração, com a sua lógica de opostos (maturidade-meninice, racionalidade-loucura, bem-mal, paz-guerra), tende a reforçar esse sentido, bem que de forma especular: o relato da *ação de juventude* enquadra-se no *idílio-pranto* que, por sua vez, segue e antecede respectivamente o *proêmio* e o *epílogo*, em que a posição do narrador é assentada. Essa ordem é, certamente, oposta à verdadeira organização do mundo desde a perspectiva do fazendeiro, já que no que ele conta essa posição está nos extremos enquanto a situação renegada do passado tem uma colocação central. Essa estrutura, entretanto, só reflete inversamente a sua obsessão subjetiva: partindo de si e chegando a si, apropriando-se de uma morte como o limite além do qual resta uma condição às avessas, porém superada, Riobaldo, afinal, é central. O ponto de vista desde o que tudo se define, e em relação a cuja localização devem ser “todos os pastos demarcados”, simplesmente organiza a sua visão “certa” aquém de um ponto de fuga em cujo além resta a destruição.

Enredado no enredo

a). Obra de si

O devir problemático do “passado absoluto” da ação épica, de que falava Bakhtin, e cuja dinamização transformadora estaria dada pela irrupção do presente inacabado da experiência individual na sua esfera, ainda não acontece na narração, já que ela se opera obsessivamente no plano da forma. Como recém mostrei, essa forma separa o ponto de vista em um patamar inacessível desde o qual todo o percebido fica “no mundo do completo ou da eternidade” (Merlau-Ponty, 1974, p. 67). Já que para Bakhtin o passado épico “está isolado

gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais embaixo, bem diverso do em que primeiro se pensou. Viver nem não é muito perigoso?”. (GS:V, p. 30)

pela fronteira absoluta de todas as épocas futuras” e que “destruir esse limite significa destruir a forma da epopéia enquanto gênero” (1998, p. 407), vale dizer que, no caso da narração, apenas há uma versão secularizada dessa destruição, e que a profanação está ainda por vir. Se antes os fundamentos axiológicos foram inquestionáveis para Riobaldo, agora é o seu posicionamento presente e fundador de uma ordem o que fica separado, intocável; a sua situação é uma essência prévia e, enquanto tal, não há abertura nem devir que valha: ele é a sua própria obra e, auto-constituído, é a verdade maior que se erige como significante último do ser e do mundo, impedindo uma autêntica disseminação do sentido, a “ação do verbo ser” (Nancy, 2003[a], p.30) ou a significância que faz do sentido a sua mesma falta, ou excesso.

Assim, aquela dúvida socrática que, no final do capítulo anterior (e da mão de Bakhtin) parecia destruir a distância épica, deve aqui ser entendida, por enquanto, somente como uma dúvida retórica, em que aquele que manifesta “saber que não sabe” está apenas na transição de um saber imposto à imposição de um saber subjetivo, cuja maior armação é se proferir como incompleto, fingir que não é uma forma de violência ou um pressuposto. A perspectiva das *veredas* é só a secularização do relato maiúsculo e “dado” do *Grande Sertão*:

Sempre sei, realmente. Só o que eu quis, todo o tempo, o que eu pelejei para achar, era uma só coisa – a inteira – cujo significado e vislumbro dela eu vejo que sempre tive. A que era: que existe uma receita, a norma dum caminho certo, estreito, de cada uma pessoa viver – e essa pauta cada um tem – mas a gente mesmo, no comum, não sabe encontrar; como é que, sozinho, por si, alguém ia poder encontrar e saber? Mas, esse norteado, tem. Tem que ter. Se não, a vida de todos ficava sendo sempre o confuso dessa doideira que é. E que: para cada dia, e cada hora, só uma ação possível da gente é que consegue ser a certa. Aquilo está no encoberto; mas, fora dessa consequência, tudo o que eu fizer, o que o senhor fizer, o que o beltrano fizer, o que todo-o-mundo fizer, ou deixar de fazer, fica sendo falso, e é o errado. Ah, porque aquela outra é a lei, escondida e vivível mas não achável, do verdadeiro viver: que para cada pessoa, sua continuação, já foi projetada, como o que se põe, em teatro, para cada representador – sua parte, que antes já foi inventada, num papel... (GS:V, p. 366)

Enredado no seu próprio enredo, Riobaldo se impõe totalmente realizado, o que o aparenta com o seu avesso heróico supostamente ultrapassado. Esse é o maior vestígio da epopéia no seio da narração romanesca: a realização total do narrador na forma do que narra, consoma em obra aquilo do que pretende escapar. Para Bakhtin, a “inadequação de um personagem ao seu destino e à sua situação” (1998, p. 426) é um imperativo romanesco, porquanto nessa mesma inadequação o “desvio da norma” impõe a problematidade de todo

ordenamento (p. 423) e “leva o aspecto subjetivo do homem a tornar-se objeto de experiência e de representação” (p.426). Isso, que na *Teoria do Romance* de Lukács é chamado de “ironia” (como já citei), permitiria um autêntico devir e levaria a situação do indivíduo romanesco a sua atualização futura, ao seu encadeamento com significações por vir. No entanto, e como é evidente, isso não é o que acontece com o narrador de *Grande Sertão: Veredas*, que fica insistentemente aquém de todo questionamento. Isso, segundo Bakhtin, é o que esse ser romanesco “não pode”:

O homem ou é superior ao seu destino ou é inferior à sua humanidade. Ele não pode se tornar inteira e totalmente funcionário, ou *senhor de terras*, comerciante, noivo, rival, pai, etc. Se um personagem de romance consegue-o, isto é, se ele se ajusta inteiramente à sua situação e ao seu destino [...], então, o seu excedente de humanidade pode se realizar na imagem principal do herói; e este excedente sempre se realizará segundo [uma] orientação formal e conteudística. (p. 425) [Grifos meus]

Formal e conteudisticamente, a narração se organiza com vistas a sua realização final. Contra um mundo acabado só cabe a empresa secular de uma finalização ostensiva da interioridade narrativa que consiga religar, ao menos pelo “consolo da forma” (Lukács, 2007, p.130), a antiga totalidade imanente. Eis a razão pela que o começo e o final são tão importantes, e porque estão separados do desenvolvimento por pontos argumentais certamente escolhidos:

De tudo não falo. Não tenciono relatar ao senhor minha vida em dobrados passos; servia para quê? Quero é armar o ponto dum fato, para depois lhe pedir um conselho. Por daí, então, careço de que o senhor escute bem essas passagens: da vida de Riobaldo, o jagunço. Narrei miúdo, desse dia, dessa noite, que dela nunca posso achar o esquecimento. O jagunço Riobaldo. Fui eu? Fui e não fui. Não fui! – porque não sou, não quero ser. Deus esteja! (GS:V, p. 166)

Ah, meu senhor, mas o que eu acho é que o senhor já sabe mesmo tudo – que tudo lhe fiei. Aqui eu podia pôr ponto. Para tirar o final, para conhecer o resto que falta, o que lhe basta, que menos mais, é pôr atenção no que contei, remexer vivo o que vim dizendo. Porque não narrei nada à-toa: só apontação principal, ao que crer posso. Não desperdiço palavras. Macaco meu veste roupa. O senhor pense, o senhor ache. O senhor ponha enredo. (p. 234)

Bakhtin contrapõe, no sentido da forma, a epopéia e o romance: enquanto a primeira “é indiferente a um começo e um fim formais”, posto que sua representação se pressupõe já

integrada, ou imanente, no “todo” de cuja estrutura ela apenas depende, o romance, por sua vez, depende em alto grau desses limites (1998, p. 421).

b). A autoridade da morte

Se o fim absoluto é a morte e Riobaldo se apropria da morte de Diadorim para fazer dela o limite entre o passado e o presente, se ele faz tender toda a sua narração até esse ponto em que a sua posição se isola da ação de juventude, então pode se dizer, junto com Walter Benjamin, que no caso: “A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade” (1993, p. 208).

À *competência de apropriação* da epopéia, a essa memória fixa que se apropria do curso das coisas, deveria se opor a *rememoração* romanesca -cuja característica principal é a energia ou a procura de sentido que desagrega a passividade em devir e vida sempre movente. Não uma preservação do passado, uma vez que ele não pode ser relevado desde si, senão uma reativação do passado em “função do presente imediato” (Cfr. Didi- Huberman, 1999, 2003; Otte, 1996). Para Benjamin essa é a diferença específica, aliás, entre duas concepções da morte: “à frente do cortejo [das criaturas] ou como retardatária miserável” (1993, p. 210). No diálogo que estabelece com a *Teoria do romance* de Lukács, Benjamin (sem usar o conceito de *ironia* diretamente) pensa na “reminiscência criadora”, ou “*rememoração*” romanesca, como uma “visão” em que o “sentido da vida” permanece “inatingido e, portanto, inexprimível” (p. 212). Para o autor de *Passagens*, essa inexprimibilidade faz que a pergunta romanesca pelo sentido da vida só possa se manifestar no rigor de uma finalização precisa, contraposta à narrativa épica, em que a pergunta “o que aconteceu depois?” está plenamente justificada:

O romance, ao contrário, não pode dar um único passo além daquele limite em que, escrevendo na parte inferior da página a palavra *fim*, convida o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida. [...] um homem [uma personagem] que morre aos trinta e cinco anos aparecerá sempre, na *rememoração* [romanesca], em cada momento de sua vida, como um homem que morre com trinta e cinco anos. [...] O leitor precisa, portanto, estar seguro de antemão, de um modo ou de outro, de que participará de sua morte. Se necessário, a morte no sentido figurado: o fim do romance. Mas de preferência a morte verdadeira. [...] em consequência, o romance não é significativo por descrever pedagogicamente um destino alheio, mas porque esse destino alheio, graças à chama que o consome, pode dar-nos o calor que não podemos

encontrar em nosso próprio destino. O que seduz o leitor do romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro. (p.p. 213-214)

Ora, já que o Riobaldo-narrador pode ser pensado como leitor da sua história, e levando em consideração que ele tudo quer menos manter o sentido da sua vida inatingível⁵², é claro que ele só se aquece e fundamenta nessa morte apropriada e virada um “mal necessário”. Essa é a razão pela que a morte apropriada –que para Nancy “é e faz o mal”(2002, p. 23)- só pode ser considerada, com Benjamin, de “retardatária miserável”, enquanto ela está instrumentalizada e fundamenta a clausura de um passado que não faz outra coisa que se consumir na imobilidade de quem narra. Essa compreensão da morte, aliás, dá conta do próprio sacrifício de Diadorim e coloca o seu significado de uma maneira tal que a verdade “superior”, “adulta e antiga”, a que ele/ela entregou o seu corpo, essa falsidade de um pacto de gênero com o “mundo dos pais”, acaba retornando como fundamento. Daí o seu caráter retardatário, daí que essa versão secular da epopéia que constitui a narração também descambe em falsidade e aniquilação.

4. Má infinidade

Orfeu do mal, Riobaldo pára o curso do seu “desapoderar” e se vira para enunciar uma verdade, condenando irremissivelmente o seu amor à estância infernal. Fechando um olho ao que o reconhecimento de Diadorim abre como sentido, o narrador concentra-se, sem piscar, no que o cadáver revela como verdade. Esse olhar fixo, que esquentava a sua vida gelada com a chama que consome Diadorim, deixa congelado sobre o limite esse corpo sem vida a partir do qual a mocidade é negada. Frieza de chumbo, peso morto que não se pode levantar, o ser amado fica como a pura verdade de uma perda imprescindível, como a sacração repetida que só tem serventia enquanto que posta como divisor de águas, ou ponto de fuga, de uma revelação final. Absolutamente no passado, “no mundo do completo ou da eternidade” (Merleau-Ponty, 1974, p. 67), o Diadorim-cadáver é o sustento armado da posição do narrador, aquilo que justifica essa isenção e a dominação que pretende exercer sobre o mundo. Armado, fixado, necessário, portanto, esse corpo é tão possuído e falsificado pela identidade do proprietário quanto cada alqueire de terra e cada poste enterrado sobre o confim.

⁵² “[...] un *sentido de la vida* contiene la vida bajo la voluntad de su realización. En este sentido, todo sentido es mortífero, o incluso mórbido [...]”. (Nancy, 2008[b], p. 208)

Poucos especialistas têm explicitado tão bem como José Antonio Pasta Júnior, em seu magnífico ensaio “O romance de Rosa” (1999), essa “dinâmica de morte” que se manifesta no “olhar medusante” da narração (p. 65). Para Pasta Júnior, essa dinâmica se manifesta na permanente constituição de um narrador que “se forma suprimindo-se”, o que faz com que toda afirmação da alteridade seja ao mesmo tempo a sua abolição: “ele vem a ser no e pelo movimento mesmo em que deixa de ser” (p. 64). Decretando o fim da sua mocidade e loucura a partir da morte de Diadorim, Riobaldo também decreta o seu próprio fim como personagem para chegar a ser ele mesmo, forma-se suprimindo-se desde a perspectiva racional alcançada:

Eu era assim. Sou? Não creia o senhor. Fui o chefe Urutu-Branco – depois de ser Tatarana e de ter sido o jagunço Riobaldo. Essas coisas larguei, largaram de mim, na remotidão. Hoje eu quero é a fé, mais a bondade. (GS:V, p. 412)

Tarde foi que entendi mais do que meus olhos, depois das horrorosas peripécias, que o senhor vai me ouvir. Só depois, quando tudo encurtou. Dei decreto de fim em essas esquisitices. (p. 379)

Para Pasta Júnior cada passagem do mesmo ao outro é mediada apenas pela destruição, o que constitui uma pura “má infinidade [...] ou seja, o escoar-se indefinido do que não sabe nem pode acabar” (p. 65). Isso que se escoia indefinidamente é a própria morte decretada como fundamento, algo que só encadeia uma série de sacrifícios pontuais e que, paradoxalmente, dão ao ponto de vista uma significação absoluta. A identidade que assim se constitui e se eleva, separa-se de seu outro –e de todo outro– ao se manter em um centro intocado e subjetivo com referência a objetos simplesmente petrificados em exterioridade, pela sua determinação respeito da circunscrição atrelada a esse centro. Dessa forma, a má infinidade da narração tem, na verdade, um “movimento imóvel” em que toda invasão da exterioridade está para ser suprimida:

Concebendo-se ele, por um lado, como indivíduo autônomo, não pode menos que experimentar cada uma *dessas alterações* como uma despossessão de si, ou um aniquilamento, a que replica com o movimento inverso, mas simétrico, de investir furiosamente o outro e, por seu turno, tratar de suprimi-lo. É desse modo que ele muda incessantemente, mas é também assim que cada uma dessas mutações é mediada por uma morte — em que ele é suprimido pelo outro e/ou em que o suprime. [...] Movimento sem resultado outro que o puro aniquilamento, o giro incessante das mutações turbilhona em torno de um centro inteiramente parado, no qual vige o demo — a perfeita imagem infernal da má infinidade. (Pasta Júnior, 1999, p. 68)

O movimento imóvel da narração, a sua má infinidade, depende, para terminar, de uma tautologia. Assim, o sujeito se realiza através da forma que, de sua vez, se determina e finaliza no sujeito que a constitui. O atributo repete o sujeito e o sujeito se esvazia no seu atributo. Riobaldo se opera a si próprio em virtude dessa *conformidade*, e o espelho preto reproduz a infinidade obsessiva de Narciso. Apropriando-se da morte de Diadorim como contorno ou como ponto de fuga, esse narrador só a tinga da cor da sua identidade, tanto quanto todo passado e alteridade postos, e invertidos, na exterioridade desse limite. Esse movimento de conformidade entre o princípio, a forma e o fundo (ou entre o início, o meio e o fim) é o que não sabe nem pode acabar, e o tinir monótono que tentei descrever neste capítulo.

5. *Neblina*

Há, entretanto, um resto que importa ainda mencionar, porquanto abre múltiplos caminhos desde esse ponto fixo, a possibilidade de pensá-lo como um ponto de articulação. Diadorim não é só a verdade absoluta, ou o peso morto de um limite, ele não só separa estados ou condições bem definidos de uma vez e para sempre. Isso Riobaldo o intui escuramente, o que faz com que -no momento em que contundentemente se afirma na sua força de soberano, quando faz o inventário dos corpos possuídos e circunscreve a territorialidade em que se assenta, no mesmo trecho em que adverte que “religião não afraca” (GS:V, p. 21), ostentando todo o poder de uma violência pronta à invasão do outro- ele tenha que inserir um “porém”, um “senão”, um pé atrás, com que a sua posição ganha o benefício de uma dúvida real: “*Em Diadorim penso também- mas Diadorim é a minha neblina...*” (p. 22).

Essa(s) reticência(s) indica(m) que a morte na é só o limite a partir do qual uma identidade se determina como verdade, ou em que um sujeito se separa dos seus objetos, senão que, sobretudo, abre a passagem de tudo que não pode ser confinado, de tudo que não é a insensatez de uma possessão e que empurra além do mal, na direção do sentido, “à frente do cortejo das criaturas”: “[...] el sentido es la libertad, *en tanto que sentido finito*, o en tanto que infinito ausentamiento de la apropiación del sentido” (Nancy, 2002, p. 16) .

Neblina não respeita cercas, para ela os limites da propriedade não confinam nada nem há uma elevação absoluta. No entanto, ela tem a ver com o limite, ela toca o fim: a neblina apaga os contornos das figuras, impede a visão diáfana e exige uma aproximação ao que está assim limitado, para depois jogar o impedimento alguns passos para frente, exigindo uma nova aproximação... Não é uma treva, nem uma escuridão que se opõe à luz: apenas é de uma labilidade interposta e que avoca ao movimento do que se trata. O olho fixo da perspectiva tem de se deslocar e o ponto de fuga é, verdadeiramente, *de fuga*⁵³ enquanto não se imobiliza, dada a sua fluência anadiomena. Prazer pelo movimento (Dia) e dor pela perda (dor), (e)*moção*⁵⁴: essa neblina, ou “neblim”⁵⁵, abre o gesto de um infinito que deve ser decidido “cada vez”, cuja lógica não é mais a do estado senão a de uma energia que não se pode conter:

[...] *gesto del infinito*[:] es decir, el gesto por el cual toda forma, *finita*, se levanta en la ausencia de forma. Es el gesto de la *formación*, de la figuración misma, pero en tanto que lo informe también se recorta ahí, sin tomar él mismo forma, a lo largo de la forma que se traza, que se adjunta a ella misma y que se presenta (*infinitamente*). (Nancy, 2002, p. 131)[Grifos meus]

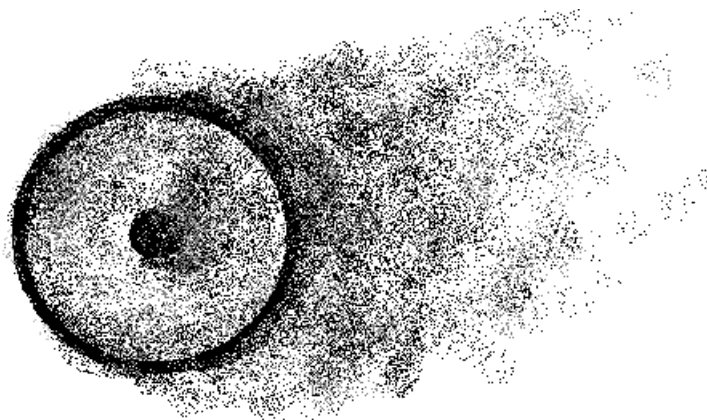
O fim, que é a morte de Diadorim, fecha menos um mundo religado do que o abre ao sentido. Sobre o limite, na sua finitude, esse nome, *Diadorim*, se levanta perante a verdade que o confina e, assim levantado, expõe esses dois pontos dos “is” que o modulam e são o passo da perspectiva do *Grande Sertão* à das *Veredas -Grande Sertão* [dois pontos] *veredas*. “*ironia*”, com também dois pontos (de fuga, como “*limite*”), esse levantamento pode ser o traçado em que o sujeito, que se forma sobre o seu contorno interno, consiga enxergar a sua abstração obsessiva e desmanchar-se no informe de uma formação não apropriável, no exílio consistente da existência que não pode, nem quer, se assentar em uma localização de saúde. Não-realizado na sua obra, e a obra mesma passando sobre a sua realização, o narrador se (e)*mociona* ao toque profanatório da neblina, e ainda terá de se surpreender com a chegada de

⁵³ No ensaio “Una exención de sentido”, Jean-Luc Nancy designa como “ponto de fuga” àquele momento em que o sentido consegue se desfazer da obrigação do fim: “En lugar de perfeccionar un significado, recita su propia significancia y es en ella que tiene su goce cuyo sentido deviene el ‘punto de fuga’. [...] El punto de fuga es la figura invertida de la última palabra”. (2008[b], p.p. 211-212)

⁵⁴ Para Nancy, a emoção é o sentimento próprio do sublime: “Lo sublime es un sentimiento, y más que un sentimiento en sentido banal, es la emoción del sujeto em el límite. El sujeto de lo sublime, si lo hay, es un sujeto conmovido. [...] valdría decir que el sujeto de lo sublime es apenas una emoción, pero que es más bien la sola *moción* de la presentación –en el límite y sincopada. Esta (e)moción es sin complacencia, y sin satisfacción: ella no es un placer sin ser al mismo tiempo una pena [...]”. (2002, p.p. 141-142)

⁵⁵ “A garoa rebrilhante da dos-Confins, madrugada quando o céu embranquece – neblim que chamam de xererém. Quem me ensinou a apreciar essas as belezas sem dono foi Diadorim...” (GS:V, p. 23)

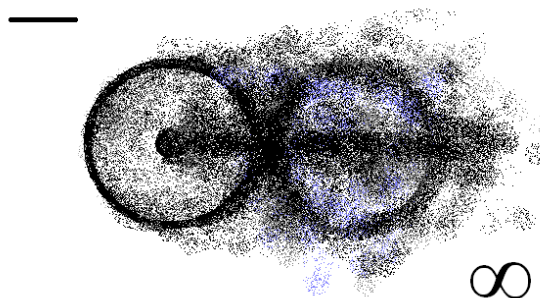
um outro, com o surgimento de um *corpus-neblina* que se traça sem fixar-se, que rememora sem enclausurar as tempestades.



CAPÍTULO III

UMA EPOPÉIA DA ESCRITA

(A MODO DE CONCLUSÃO)



(GS:V)

A proposição principal deste trabalho poderia ser a seguinte: *Grande Sertão: Veredas* evidencia em si o gesto do infinito na mesma instância em que se apresenta como traçado *finito*, pelo mesmo movimento com que se mostra como forma, com o que toda apropriação, todo fechamento subjetivo ou qualquer assentamento em uma localização segura ficam expostos a uma disseminação que interessa pensar se a aposta é pelo sentido. O texto conserva os traços dessa passagem, do gesto pelo qual ele só se constitui admitindo nesse em-si os vestígios de alteridades sem as quais não poderia se pensar como articulação. Portanto, deveria guardar também algo dos estados de coisas que nele passam, visto que é no diferimento com essas pontualizações como ele se constitui, porque a passagem da neblina é a sua lógica mais própria, a força que empurra além do limite fixado de uma vez e para sempre. Isso quer dizer que os esforços dos capítulos precedentes por discernir as “unidades” ação e narração são imprescindíveis, a partir do momento em que a pretensão deste trabalho é a de pensar esse livro como uma “epopéia da escrita”, ou seja, como o encadeamento aventurado de um conjunto limitado, acabado e finito de signos cujo efeito é qualquer um que não seja o confinamento do sentido em uma significação ou verdade fechados, prontos, “dados”, ou a se impor como cura para um mundo doente.

A passagem, assim, é esse traço de neblina que sobrevive na materialidade ou no acaecimento mesmo do texto, produzido pela intervenção de uma prática determinada: a escrita. Ao discernimento desse gesto na transcrição do narratário, o “doutor”, está pois dedicado (ao menos na sua etapa inicial) este capítulo, que aliás quer ser a conclusão da

presente dissertação. Neste capítulo, tenta-se mostrar como nessa transcrição há uma ética da escritura, um gesto produtor de sentidos que dá lugar a uma linguagem corriqueiramente banida do domínio da Letra; (além do *épos*) um *êthos* ou morada habitual na linguagem, que não poderia ser uma opção de liberdade se não fizesse sua descida aos infernos, se não passasse ela mesma por uma experiência da morte. Um lugar de habitação para a comunidade, afinal, não mais o lugar-comum do consenso, mas um *lugar comum* para viver. Essa *reconstituição* (que não *restauração*) será caracterizada ainda como uma práxis que - recusando-se ao registro da resposta à pergunta retórica de se o diabo existe ou não existe e, assim, reproduzindo a não-realização de Riobaldo- não deixa de se assinar e de marcar o seu lugar e a sua mediação, despojando-se por sua vez de qualquer pretensão de soberania e, ainda, da proferição de qualquer verdade que viesse apagar as contradições do mundo. Diacrítica e diaporética, essa transcrição é a cicatriz em que avessos participam sem banimentos nem fusões e em que Riobaldo, Diadorim e o “doutor” chegam a tocar-se sem, no entanto, depor as suas singularidades ou representar uma verdade superior a ser imitada. Participação sem pertença afinal, descrever-se-á como nessa “epopéia” da escrita, nesse *corpus-neblina*, pode haver uma *comunidade desobrada e enfrentada*, em que o consenso que toda épica prescreve está permanentemente questionado (“desfeito” ou dobrado em *com-senso*: mútua e extrema exposição, toque, dos *outros*) e em que, no entanto, se pode perceber uma aventura, a coragem de enfrentar que “viver é muito perigoso” e que esse perigo pode ser uma opção de convivência em um mundo da errância sem retorno, em que o exílio é a condição de todos os existentes.

1. *différance*

Se ação e narração são formas consumadas pela escritura, se elas são aí levadas até seus limites aporéticos, não é, em oposição, possível se dizer que elas realizam essa escritura ou que determinam para ela uma significação privilegiada e indiscutível. Ao contrário, diferindo dessas “completudes”, e marcando-se na sua finitude e dureza (ou peso) de letra, é que o texto produz o seu sentido. Assim, demais, é que uma máquina funciona: sem se imobilizar ou condensar absolutamente em nenhuma das suas partes. Articulando-as e se mantendo no que a moção (ou (*com*)moção) de uma a outra tem de ilimitado, expondo esse movimento sem se apossar dele pela enunciação de uma verdade, a máquina textual “produtora de sentidos” só é o que é quando ativada pelo acontecimento de leitura, isto é, pelo corpo a corpo entre ela e o

seu outro absoluto. Em outras palavras: *sendo* esse movimento, essa errância e reenvio sem fim entre “completudes” determinadas, não se determinando a própria escritura, não se apropriando nem reconhecendo qualquer apropriação ou completude, nenhum cercamento de sentido. Isso requer, paradoxalmente, da obra, consumá-la em alguma medida, fechar alguns significantes e expor a sua limitação lado a lado, o que constitui a maior garantia de encadeamento, sobretudo quando se considera que é diferindo dessas consumações, montando-as e desmontando-as, como o leitor é tocado pelo sentido.

Tudo isso convoca o pensamento de Jaques Derrida sobre a escritura e a *différance*, especificamente no trecho em que o filósofo ensaia uma definição daquele elemento da sua reflexão (que não é nem palavra nem conceito, e que resiste à tradução) e que bem, como se verá, poderia se inserir na leitura de *Grande Sertão: Veredas* que aqui quer se propor:

La *différance* es lo que hace, que el movimiento de la significación no sea posible más que si cada elemento llamado «presente», que aparece en la escena de la presencia, se relaciona con otra cosa, guardando en sí la marca [*marque*] del elemento pasado y dejándose ya hundir por la marca [*marque*] de su relación con el elemento futuro, no relacionándose la marca [*trace*] menos con lo que se llama el futuro que con lo que se llama el pasado, y constituyendo lo que se llama el presente por esta misma relación con lo que no es él: no es absolutamente, es decir, ni siquiera un pasado o un futuro como presentes modificados. Es preciso que le separe un intervalo de lo que no es él para que sea él mismo, pero este intervalo que lo constituye en presente debe también a la vez decidir el presente en sí mismo, compartiendo así, con el presente, todo lo que se puede pensar a partir de él, es decir, todo lo existente, en nuestra lengua metafísica, singularmente la sustancia o el sujeto. Constituyéndose este intervalo, decidiéndose dinámicamente, es lo que podemos llamar *espaciamiento*, devenir-espacio del tiempo o devenir-tiempo del espacio (*temporalización*). Y es esta constitución del presente, como síntesis «originaria» e irreductiblemente no-simple, pues, *estricto sensu*, no-originaria, de marcas [*marques*], de rastros [*traces*] de retenciones y de protenciones (para reproducir aquí, analógicamente y de manera provisional, un lenguaje fenomenológico y transcendental que se revelará enseguida inadecuado) que yo propongo llamar *archi-escritura* [*archi-écriture*], *archirastro* [*archi-trace*] o *différance*. Esta (es) (a la vez) *espaciamiento* (y) *temporización*. (1998, p.p. 48-49)

Partes extra partes (para usar uma expressão cara a Nancy), o *corpus-neblina* estudado depende tanto da forma acabada como do seu devir-outro, quer dizer, da sua consumação tanto quanto da sua abertura em novas configurações. Nesse sentido, ele ritma o aparecer com o desaparecimento, a presença com a ausência e o fim com cada recomeço, dá e dá-se à releitura e à reescrita e só se mantém (*resiste*) em virtude da temporização e espaçamento

entre entidades levadas ao limite e assim expostas lado a lado, como corpos que participam do *corpus*. Ação épica e narração romanesca, personagem (ou herói) e narrador são assim os sujeitos consumados⁵⁶ e completamente conformados nessa escritura, e da *différance*, ou passagem, ou encadeamento entre eles é que se pode pensar alguma coisa como sentido (ainda que só seja o que se sente quando essas entidades se tocam, ou se chocam). Assim, se esses sujeitos são a obra da obra, só o são à medida que estão levados até seus respectivos pontos de queda e transição, até a aporia –chame-se transcendência do intrascendente (capítulo I); chame-se tautologia ou má infinidade (capítulo II)- em que se revela a abertura de uma eternidade espúria e imóvel à atualidade em que o mundo acontece. *Grande Sertão: Veredas*, portanto, só opera se *desobrando*: abalando as totalidades, ou pontualizações, ou significados que ele próprio fez, abrindo-os a outras disposições, além do que já foi estabelecido em uma posição assentada.

Dia

Tudo isso quer dizer que a atualidade do livro, o seu aqui e agora, decorre muito menos de uma determinação final, ou do fechamento dessas formas ou sujeitos, do que da sua passagem de umas às outras, do gesto de formação que faz com que cada limite semântico, isso que institui separações, seja tão relevante quanto o intervalo de diferença que aparece junto com a sua exposição lado a lado, apenas sobre a superfície de um corpo de letra(s) que, sintaticamente, funciona da mesma maneira. Passando de um significante ao outro e de uma letra à seguinte, nesses intervalos de corte e montagem, a escritura é, em-si, sempre um para-si ou reenvio, isto é, tão sistema quanto interrupção do sistema, e cada um dos seus componentes tão independente quanto atrelado à *différance* de uma precedência e de uma protensão. A escritura é, portanto, sempre *diaporética*, quer dizer, mobiliza entre seus elementos constitutivos tanto a união, ou diálogo, quanto a síncopa do *diabolos* (aquilo que separa e desune). Dessa maneira, ao ritmar essas continuidades e interrupções, a escritura se oferece à leitura, é assim que ela faz sentido.

⁵⁶ “[...] la *différance* es derivada, sobrevenida, dominada y gobernada a partir del punto de un existente-presente, pudiendo éste ser cualquier cosa, una forma, un estado, un poder en el mundo, a los que se podrá dar toda clase de nombres, un *qué*, o un existente presente como *sujeto*, un *quién*”. (Derrida, 1998, p. 51)

É evidente que essa dupla do *dia*, a saber, o que ritma o diálogo com a interrupção, contata imediatamente com o motivo de Diadorim enquanto divisor de águas e passagem entre condições existenciais bem diferenciadas no *corpus* de *Grande Sertão: Veredas*. Também é evidente que, caso não se explicitar esse motivo, a caracterização desse corpo como *corpus-neblina* correria o risco de se fazer extensiva a qualquer texto, com o que a reflexão inteira descambaria na in-diferenciação abstrata de um mundo de casos idênticos, sem a menor consideração do que esse corpo tem de específico, traindo ou falsificando, afinal, a sua singularidade. É a razão pela que se faz preciso pensar o texto no que ele tem de mais evidente, aquilo que sobre a superfície se oferece como o seu traço distintivo, enquanto que essa escritura, aqui ou aí, e não qualquer outra. Esse traço singular é (e como seria de outra maneira?), ou está, impressionado por uma prática específica, carrega em si vestígios daquilo que dá lugar (devir-tempo do espaço, ou devir-espaço do tempo) a *Grande Sertão: Veredas*, e que também dá o seu título a esta dissertação: a escrita, a prática do narratário.

Essa singularidade, como se verá, não tem a estrutura de um sujeito, ela não pretende se realizar naquilo que opera nem determinar a sua obra como uma simples representação de si. Não é um “ele” que se constitui tautologicamente, portanto. Para melhor perceber essa *disposição* (pois um narratário é, por definição, isso que deixa disponível uma narração, o que também quer dizer –no caso- que difere da *posição* de um olho imóvel), vale a pena contrapô-la com um episódio paradigmático que, ainda no nível da narrativa, também encena a prática da escrita, dessa vez com uma teimosa insistência no fechamento subjetivo e na conseqüente apropriação da morte que é e faz, sempre, o mal. Cita-se a continuação o extenso trecho em que se situa essa “estória” digressiva:

2. “Estória” de Davidão e Faustino

Tem horas em que penso que a gente carecia, de repente, de acordar de alguma espécie de encanto. As pessoas, e as coisas, não são de verdade! E de que é que, a miúdo, a gente adverte incertas saudades? Será que, nós todos, as nossas almas já vendemos? Bobéia, minha. E como é que havia de ser possível? Hem?!

Olhe: conto ao senhor. Se diz que, no bando de Antônio Dó, tinha um grado jagunço, bem remediado de posses - Davidão era o nome dele. Vai, um dia, coisas dessas que às vezes acontecem, esse Davidão pegou a ter medo de morrer. Safado, pensou, propôs este trato a um outro, pobre dos mais pobres, chamado Faustino: o Davidão dava a ele dez contos de reis, mas, em lei de caborje –invisível no

sobrenatural- chegasse primeiro o destino do Davidão morrer em combate, então era o Faustino quem morria, em vez dele. E o Faustino aceitou, recebeu, fechou. Parece que, com efeito, no poder de feitiço do contrato ele muito não acreditava. Então, pelo seguinte, deram um grande fogo, contra os soldados do Maior Alcides do Amaral, sitiado forte em São Francisco. Combate quando findou, todos os dois estavam vivos, o Davidão e o Faustino. A de ver? Para nenhum deles não tinha chegado a hora-e-dia. Ah, e assim e assim foram, durante os meses, escapos, alteração nenhuma não havendo; nem feridos eles não saíam... Que tal, o que o senhor acha? Pois, mire e veja: isto mesmo narrei a um rapaz de cidade grande, muito inteligente, vindo com outros num caminhão, para pescarem no Rio. Sabe o que o moço me disse? Que era assunto de valor, para se compor uma estória em livro. Mas que precisava de um final sustante, caprichado. O final que daí ele imaginou foi um: que, um dia, o Faustino pegava também a ter medo, queria revogar o ajuste! Devolvia o dinheiro. Mas o Davidão não aceitava, não queria, por forma nenhuma. Do discutir, ferveram nisso, ferravam uma luta corporal. A fino, o Faustino se provia na faca, investia, os dois rolavam no chão, embolados. Mas, no confuso, por sua própria mão dele, a faca cravava no coração do Faustino, que falecia...

Apreciei demais essa continuação inventada. A quanta coisa limpa verdadeira uma pessoa de alta instrução não concebe! Aí, podem encher este mundo de outros movimentos, sem os erros e volteios da vida em sua lerteza de sarrafaçar. A vida disfarça? Por exemplo. Disse isso ao rapaz pescador, a quem sincero louvei. E ele me indagou qual tinha sido o fim, na verdade de realidade, de Davidão e Faustino. O fim? Quem sei. Soube somente só que o Davidão resolveu deixar a jagunçagem - deu baixa do bando, e, com certas promessas, de ceder uns alqueires de terra, e outras vantagens de mais pagar, conseguiu do Faustino dar baixa também, e viesse morar perto dele, sempre. Mais deles, ignoro. No real da vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam. Melhor assim. Pelejar por exato, dá erro contra a gente. Não se queira. Viver é muito perigoso... (GS:V, p. 66-67)

Vale a pena grifar nesse trecho, três elementos salientes e de suma importância para o desenvolvimento desta reflexão: 1. A assimetria social entre as personagens; 2. O pacto ou contrato “de palavra” entre o jagunço rico e o pobre e, 3. A intervenção de um letrado “vindo de cidade grande”. A seguir, tentar-se-á manter a atenção sobre esses elementos, que se poderiam desdobrar, correspondentemente, em três eixos principais (dentre os quais os dois primeiros foram já suficientemente tratados nos capítulos anteriores): a) a jagunçagem; b) o pacto demoníaco e, c) a escritura como obra do sujeito, como toma de posseção e falsificação do ser. Finalmente, voltar-se-á sobre o evento de linguagem que *dá lugar* a *Grande Sertão: Veredas* e sobre a forma como esse dar-lugar constitui uma alternativa singular e aventurada de relação entre a linguagem, a existência e a comunidade.

a) As posições

Só os nomes das personagens da “estória” citada já dão conta da sua posição na hierarquia social: Davidão –nome de patriarca bíblico, acrescido com sufixo aumentativo- é um “grado jagunço bem remediado de posses”. Faustino –o nome do mítico pactário, agora com um diminutivo- é “pobre dos mais pobres”. O temor da morte faz com que o primeiro ofereça uma propina ao segundo em troca de que ele o substitua no evento derradeiro. Essa é a história de todo jagunço: ele é um ser genérico, um couro que serve para receber balas que vão contra os seus superiores. Faustino, para ganhar os “dez contos de reis” só tem uma coisa a oferecer: o seu corpo. Em um primeiro momento, como parte do bando armado, esse corpo é oferecido às balas inimigas; depois, enquanto agregado rural de Davidão, ocupará “uns alqueires de terra”, agindo agora como um poste vivo, encarregado de proteger os limites da grande propriedade do seu “benfeitor”. (Ora, dar ou ter dado, o que está perto e é próprio, ao “suceder de más ações estranhas” é o maior conflito do jagunço: dar corpo, dar *o corpo* (GS;V,p. 79)). O homem disponível, dada a sua condição marginal, destituído de qualquer poder econômico ou político, e ainda da mais mínima autonomia, tem que se alugar para sobreviver e aquilo que tem para dar como contraprestação é um corpo útil como parapeito. Faustino, como o jovem Riobaldo, leva uma cruz na sua testa, ou um alvo de tiro.

Esse corpo matável, como já se viu, é tudo menos uma alteridade reconhecida: ele é uma mesmice ou a extensão de uma identidade, um cadáver apropriado ou a continuação do corpo do seu patrão, um corpo fechado por uma subjetividade que o abandona sobre o confim de tudo de que ela se isola. Enterrado no limite da territorialidade do proprietário, esse corpo baliza o ponto a partir do qual a exceção determina a lei e vice-versa, e a exterioridade “absoluta” da morte respeito do soberano. O jagunço é uma morte dialetizada, isto é, negada ou apropriada, e o único atestado do seu pacto “de palavra” é a sua pele perfurada ou o seu sangue pelo chão. No caso, é a morrer precisamente que Faustino se compromete com Davidão, é a deixar o seu corpo morto como atestado do cumprimento do pacto fechado entre eles e, deste modo, como a consumação do proprietário, a sua realização final, porque é a partir dessa morte que ele se constitui enquanto tal.

b) Dispositivo do pacto

Através do dispositivo do pacto “de palavra” as existências dos contratantes são determinadas quase que com a estrutura de uma narrativa: com um começo –o pacto-, um meio –a luta- e um fim –a morte. Essa é a ordem lógica da consumação do arranjo. Nesse sentido, os destinos de Davidão e Faustino estariam realizados em potência e só um desfecho seria possível: a morte de um para a sobrevivência do outro. O pacto sem assinar, válido só pela sua proferição, fecha de uma vez e para sempre essas existências, cuja totalidade se esgota nessa solução final, sem alternativas.

Retomando uma reflexão do primeiro capítulo desta dissertação, poder-se-ia dizer que o desfecho previsto no pacto captura o sentido dessas vidas em um só significado, que coincide plenamente com aqueles que estão gravados em seus nomes. Esse significado tem o acabamento do sujeito: corpo fechado no mundo dos corpos fechados, em-si contratante que se esvazia e manifesta em um para-si cumpridor do contrato, sujeito produzido pelo “corpo a corpo entre os vivos e os dispositivos em que eles são capturados” (Agamben, 2007, p. 63). Esse significado apropriante e apropriável, sempre tem a estrutura de uma subjetividade, ou de uma “egoidade” (para retomar o termo com que Jean-Luc Nancy designa o regime da significação):

A egoidade é uma significação (necessária) de *ego*: ego ligando-se a si, ligando o desligar da sua proferição, ligando o corpo, apertando sobre este o laço de *si*. A egoidade instaura o espaço contínuo, a indistinção das *vezes* de existência (e com ela, o horror da morte...), o elo do sentido ou o sentido em cadeia fechada [Significação, pontualização, semântica, verdade]. (2000, p. 27)

Já que a apropriação só se opera sobre corpos insistentes no seu estar como sujeitos, cada um com a feição pessoal “dada” a ele como conatural por uma ordem social assimétrica, e já que ela tem manifestações certas e corroboráveis pode-se dizer que esse contrato não é apenas uma abstração (“O demônio não precisa de existir para haver” (*GS:V*, p. 49)). Se a possessão sobrevive ao pacto, ainda depois de que os contratantes estão “constando de falecidos”, se ela acontece no momento mesmo em que os contos de réis passam de uma mão à outra, então ela pertence ao regime da significação, aquilo que “impede, por todo o lado, o espaçamento dos corpos” (Nancy, 2000, p. 22). Pareceria necessário, entretanto, dar um corpo, um lugar no espaço, a essa significação que persiste sobre as existências que finaliza,

pareceria necessário materializar o pacto, ou seja, dar uma forma àquele arranjo que tragicamente separa duas existências no fim, que limita absolutamente o alto do baixo, traçar uma linha que consagre *zoé* e *bíos*, e faça do sacrifício um mal imprescindível. A essa compulsão responde claramente o terceiro elemento salientado na “estória de Davidão e Faustino”: a intervenção letrada.

c) A operação letrada

Além da assimetria social entre os protagonistas e do pacto que decorre dessa situação, há um terceiro elemento nessa história, agora surpreendente: a intervenção de um letrado “vindo de cidade grande”, que escuta a narração do pacto da boca de Riobaldo e encontra nela “assunto de valor, para se compor uma estória em livro”. A partir da vontade desse rapaz “muito inteligente”, em evidente situação de privilégio perante os homens a que o “causo” se refere, abre-se a possibilidade da transformação dessa estória em escritura e, portanto, da sua entrada na Literatura e na História. É o caráter excepcional do episódio o que faz com que o moço o pesque dentre o rio das historietas do sertão.

Mas, para que o “assunto”, um fato *zoé*, para chamá-lo de alguma maneira, consiga entrar nesse ordenamento (para ter “valor” suficiente como para ingressar na *polis* da Literatura) tem que se determinar primeiro o que ele deveria ser enquanto *bíos*. A finalização, ou o desfecho exemplar ou “sustante”, que doaria um significado retrospectivo à integridade da narrativa, é um mal necessário. O objetivo aqui parece ser ao menos o de condenar, secularmente, a pueril superstição daqueles que acreditam em “lei de caborje”, mediante o cumprimento fortuito daquilo que tinha sido entregue ao sobrenatural pelo pacto. Resulta, e daí o principal paradoxo dessa solução final, que esse desfecho “inventado” acaba por operar o seu significado cético realizando o pacto e legitimando assim a hierarquia e a apropriação da morte em que implica. A partir desse reconhecimento, a significação cerca a narrativa como um arame farpado o que, como antes se disse, caracteriza toda territorialidade soberana. No caso, o poder do escritor, a sua realização na obra, consiste em capturar-fora essa “estória” excepcional para fazê-la entrar nos livros sob um “formato” que vença os “erros e volteios da vida na sua lerdeza de sarrafaçar”, o que quer dizer que deve ser retirada, ou cerceada, a abertura dessa existência, o seu fim deve ser determinado pelo olhar de quem a fixa sobre papel. É claro, para que essas vidas consigam “entrar” no domínio social da escritura, devem

se fazer excluíveis, matáveis, controláveis: o seu formato é a morte. Para que esse letrado outorgue valor à existência dos pactários, ela deve estar orientada a sua finalização, a sua exemplaridade depende do sacrifício e, portanto, da consumação do pacto, ainda pela própria mão de Faustino.

O letrado age como um operador da apropriação e do mal, a sua ação -dependente da posse de um saber e do exercício de uma prática de fato- faz da Letra um dispositivo de captura, esgotando os seus “objetos” na significação “pactário” e abonando assim o extermínio. A escritura intermedeia, então, na posse:

... também a escritura –toda escritura, e não só a dos chanceleres do arquivo da infâmia- é um dispositivo, e a história dos homens talvez não seja nada mais que um incessante corpo-a-corpo com os dispositivos que eles mesmos produziram –antes de qualquer outro, a linguagem. (Agamben, 2007, p.63)

Se o jagunço não tem outra coisa a intercambiar senão a própria vida, se a per-feição da prática letrada precisa da sua morte apropriada, então essa escrita verdadeiramente é uma execução do contrato “de palavra”, ela materializa e dá validade ao pacto, a sua obra é o documento demoníaco que, agora sim, se assina com sangue.

Demais, em *Grande Sertão: Veredas* há muitas escrituras que atestam e dão validade à apropriação: sejam as folhas “com retratos e com os pretos dos dedos de jagunços” (GS:V,p.17) com que o delegado Jazevedão percorre o sertão à caça de ex-jagunços fugidios; ou as cartas redigidas por Riobaldo no verso de antigas “faturas de negócios com escravos” (p.251), em que Zé Bebelo entrega o bando às forças do governo; seja a “cédula de testamento” (p.457) com que Selorico Mendes “abençoa” o afilhado; seja qual for, em fim, o documento escrito mencionado pelo narrador, quase sempre tem a função de atestar ou legitimar uma apropriação. Um exemplo paradigmático desse tipo de escritura é o indulto oferecido pelo governo (a “cidade letrada”) ao ex-jagunço, que concorda com o significado que Riobaldo procura dar a sua posição de narrador (segundo desenvolveu-se no capítulo anterior): “E meus feitos já revogaram, prescrição dita. Tenho meu respeito firmado. Agora sou anta empoçada, ninguém me caça. Da vida pouco me resta...” (GS:V, p. 77). O documento da prescrição, assim, é a materialização do pacto demoníaco, o contrato mesmo assinado com sangue, pois a última prenda do pactário é a impunidade, a sua imunidade à lei humana. O formato do fazendeiro legítimo e absolto de toda punição legal, tanto como o da sua

propriedade isenta de qualquer ameaça ou mácula, permitem a sua entrada no ordenamento geral da *polis*

Como já antes se disse, para Agamben o dispositivo que realiza e regula toda separação é o sacrifício (2007, p. 65-66). No caso da “estória de Davidão e Faustino” a separação opera-se tanto entre classes sociais quanto entre os extremos de quem tem o poder de fazer um “final sustante, caprichado” e quem (ao menos no “faz de conta” da fábula) tem que sofrer esse desfecho como uma punição exemplar. O que media entre esses extremos é uma escrita virada dispositivo e, da sua interação com os viventes que captura, resultam sujeitos demarcados, pessoas: *dramatis personae*, identidades ou máscaras com um destino trágico a cumprir, como garantia de realização final. Essa escrita “sustante”, assim, produz egoidades ou sentidos em cadeia fechada, que refletem a própria teimosia subjetiva de quem os opera, daquele autor que se constitui a partir dessa expropriação a ter lugar sobre o papel. Vê-se, então, como a posse levada a cabo através da escrita pressupõe uma delimitação de identidades que, afinal, são a sua mais preeminente produção. A identificação do “quem” no jogo do morto é equivalente à imposição de um nome de guerra: ambas estão cheias da identidade de quem as acomete, são operações de uma linguagem concebida como dispositivo.

Tanto Davidão quanto o letrado fazem de Faustino uma extensão de si, ego ligando-se sobre si próprio e se desligando de uma autêntica proferição, fazendo do lugar de existência do homem “formalmente livre” um espaço que simplesmente os replica sem distinção. Isso faz indiferente o “cada vez” das singularidades, dessa pluralidade que possibilitaria o contato e o sentido. Instaure-se, assim, o horror da morte como lugar-comum, uma dialetização dela que envia sempre um outro “eu” ao fim para manter intato o “eu” mesmo, a tautológica insistência em não ver alteridade no extremo finito do ser senão infinita mesmice e repetição em um objeto definido desde uma posição inexpugnável. Horrorizados com a morte, esses homens consomem-se em efígie através de Faustino para eles próprios fugir do sacrifício, dão curso ao contrato para não ter que se defrontar com o fim: Davidão, substituindo-se com outro quando chegar a “hora-e-dia”; o letrado, dando um significado transcendental à continuação inventada por ele para o caso. Não faz nenhuma falta que o nome desse escritor apareça na anedota: o desfecho “caprichado” que ele, desde a sua perspectiva de “moço instruído de cidade grande”, imagina para fazer dela negócio “sustante”, assegura-lhe uma plena realização na sua identidade de escritor.

3. Uma alternativa: a transcrição

Se, de volta às primeiras laudas deste texto, pensa-se em *Grande Sertão: Veredas* como uma transcrição das palavras de Riobaldo, é possível se achar uma alternativa a essa sujeição de existências no dispositivo da escritura e até respeito de qualquer tipo de apropriação. Esse é o propósito a seguir, assim como uma reflexão ao redor do que essa alternativa pode ter de relevância no que tange à participação genérica -sem pertença- que se tenta discernir nesta dissertação.

Dito isso, porém, é preciso recuar um pouco para lembrar que essa instância específica de linguagem é corriqueiramente obliterada, que a sua *evidência* pode passar perante o olhar crítico como simples obviedade e que a sua relevância pode se notar, precisamente, nesse esquecimento. Isso poderia se enunciar assim: a instância de ser de *Grande Sertão: Veredas*, o seu ter-lugar (devir-tempo do espaço e vice-versa), é coisa tão discreta e silenciosa quanto a neblina, o que faz com que a sua irrupção reservada consiga melhor abalar toda certeza e disseminar os contornos daquilo que pareceria consumado, acabado ou perfeito (pela força do narrador, por exemplo). Se o discernimento dessa instância fosse imediatamente enunciável, se a sua evidência fosse uma certeza de chumbo, verdadeira de uma vez e para todas as vezes, então cairia na lógica que tende a comover, impedindo um encadeamento de sentido para lá da instituição de um consenso.

Um dos pontos em que a crítica literária tem coincidido recorrentemente tem a ver precisamente com o evento de linguagem que dá lugar a *Grande Sertão: Veredas*: “diálogo dentro de monólogo” (Nogueira Galvão, 1972, p. 13), “diálogo” (Chiampi Cortez, 1972, p. 85), “monólogo exterior-interior” (Schüller, 1991, p. 361), “diálogo pela metade” ou “monólogo inserto em situação dialógica” (Schwarz, 1991, p. 379), “diálogo-monólogo” (Dacanal, 1988, p. 24), conversação, etc. – muitas abordagens tomam como pressuposto um tipo textual que decorre da opção por um discurso “oral”, da fala, simplesmente registrado em signos escritos. Levando em conta que a própria denominação “discurso oral-escrito” traz em si uma fenda difícil de se superar (até o extremo de criar a ilusão de um discurso que pré-existisse à instância da escrita, de que ela é só o suporte gráfico dessa *pré-essentia* e que a recolhe sem modificá-la⁵⁷, sem ao menos promover uma reflexão sobre o fato de que a

⁵⁷ Só um exemplo sintomático: “Toda a fala do narrador contém a do seu interlocutor –e o emprego deste termo já significa fazer do doutor um falante: que não é um mero ouvinte, calado e atento. Para nós GSV é,

iteratividade da leitura não é possível senão sobre alguma superfície de escritura), é preciso concentrar a atenção sobre essa fenda e tentar ali pensar como a diferença entre a fala e a escrita, ou entre a narração e a sua exposição, pode fazer realmente uma diferença no que tange ao sentido.

Dessa maneira, não basta com dizer que, no caso, alguém fala e alguém escuta e transcreve, não é tão obvio assim: a escrita não registra um sentido único e inamovível já que, em cada instância de leitura e reescrita, ele se modifica e difere de configurações anteriores. Isso faz do texto sempre um enigma, e como tal não tem solução final, é sempre um limite que *ilimita* as significações, que como neblina não se deixa reter. Essa abertura não é aflitiva, porém, sobre tudo a partir do momento em que se considera que a recusa do texto ao constrangimento conceitual do seu “intérprete” é o traço da sua vida própria, a marca inelutável da sua rebeldia e pluralidade de sentido. Da sua beleza, em uma palavra (que não é a “última palavra”).

“O que é para ser –são as palavras [escritas]”: perspectiva diacrítica

É preciso dizer que o evento de linguagem que *dá lugar a Grande Sertão: Veredas* não é a oralidade, mas a escritura, uma prática específica. Se alguma coisa está apresentada em um primeiro plano desse *corpus* é a escrita e ela mesma nunca é falável⁵⁸, nunca um “Miguilim” (ainda se decorar o livro inteiro) poderá transmitir oralmente a sua existência concreta, como também não o conseguiriam o diálogo ou o monólogo (concebidos para a alocação ou para a representação e não para a leitura). Esse texto não se deixa ouvir na sua integridade. De fato, jamais ninguém conseguiu nem conseguirá falar ao menos o título - *Grande Sertão: Veredas*- em voz alta: ele só se escreve ou se lê. Não há uma memória puramente transcendente ou imaterial em que os corpos sobrevivam, alguma coisa deve se

cabalmente, um *diálogo*, pois a participação do doutor aparece registrada no relato. Não importa que a escritura não lhe tenha dado um lugar espacialmente configurado, ou seja, não colocou sua fala depois de um travessão (e isso poderia ser feito, se reescrevêssemos o romance, sem alterá-lo em nada). É claro que Riobaldo fala muito mais – mas ele nunca está só voltado para um monólogo. (Chiampi Cortez, 1972, p. 85-86)

⁵⁸ “...este silencio que funciona en el interior solamente de una escritura llamada fonética –señala o recuerda de manera muy oportuna que, contrariamente a un enorme prejuicio, no hay escritura fonética. No hay una escritura pura y rigurosamente fonética. La escritura llamada fonética no puede en principio y de derecho, y no sólo por una insuficiencia empírica o técnica, funcionar, si no es admitiendo en ella misma ‘signos’ no fonéticos (puntuación, espacios, etc.) ...” (Derrida, 1968, p.4)

modificar se esses corpos são só lembrados e não expostos na sua mesma corporeidade⁵⁹. O texto escreve-se e lê-se, mas não se ouve ou se fala, daí a sua diferença específica, eis o seu caráter paradoxal: meio físico e choque de sentidos, alma atrelada só a seu corpo, pensamento inseparável do seu peso material⁶⁰, flutuação de neblina e profundezas das águas que nela viajam.

Grande Sertão [dois pontos]Veredas. Esses *dois pontos*, nota-se, são faláveis só pela intervenção de uma tradução -que é a transformação de uma língua em outra ou não é -, e dizer “dois pontos” é muito diferente de escrever “:”. Ora, esse signo escrito é a marca da passagem –ou a passagem mesma- de uma coisa a sua contrária: *Grande Sertão* –grande deserto, chapadão- [*dois pontos*] *Veredas* –pequenos rios, pequenos caminhos. Um sinal gráfico, um diacrítico, une tanto como separa elementos diversos, ritma o diálogo e a interrupção entre eles, contagia e contamina-se dos sentidos de um e de outro e não se constitui desde si. Isso permite pensar em uma *perspectiva diacrítica*, que depende muito mais do gesto de uma infinita formação do que de seu assentamento em uma forma perfeita, e separa tanto quanto permite a passagem entre “perspectivas” claramente consumadas: da perspectiva maiúscula e orgânica do grande relato à minúscula perspectiva crítica do narrador, do Grande Sertão às Veredas resta uma cicatriz que guarda vestígios do passado e do futuro, uma marca em devir que só se constitui pela sua relação com aquilo que não é ela, com esses termos contrapostos, abertos desde agora a uma contaminação que os estremece na sua teimosia em se manter intocáveis e substanciais (e assim, condenados a se repetir). A *perspectiva diacrítica*, que é a do texto, assim, também tem algo de anacrônica (Cfr. Didi-Huberman, 1999), adota e rejeita na mesma medida todas as perspectivas ou pontos de vista consumados, e é do choque entre essas “unidades” mais do que de uma convenção determinada de onde surge o sentido como surpresa. Da diáporia e finitude lado a lado desses significantes é que pode se esperar uma mudança de valor que não seja simplesmente a fusão

⁵⁹ “O corpo humano como um todo material, obstrui a separabilidade da inteligência, o seu exílio, e portanto a sua sobrevivência. Mas o corpo, fenomenológico, mortal, receptor, é ao mesmo tempo o único *analogon* disponível para pensar uma certa complexidade da mente. [...] A mente não pode ser separada do corpo fenomenológico”. (Lyotard, 1997, p. 30-31). Também: “...não há sentido em falar separadamente de corpo e de pensamento, como se cada um pudesse subsistir por si: é que eles são apenas o seu mútuo tocar-se, o toque da efracção de um pelo outro e de um no outro” (Nancy, 2000, p. 36).

⁶⁰ “El acto del pensamiento es un pesaje efectivo: el pesaje mismo del mundo, de las cosas, de lo real en tanto que *sentido*. No cabe duda de que el *sentido* está incorporado (aunque sea como un “salto”) a la realidad de lo real (a su materia, así pues, a su peso), como también está fuera de duda que lo real *produce* sentido (idealidad, así pues, sin pesantez).” (Nancy, 2007[a], p.p. 16-17)

decorrente de um sacrifício nem o fechamento de uma territorialidade ou de uma “zona e campo da percepção de valores e da representação do mundo” (Bakhtin, 1998, p. 408).

Apostando na passagem e não no congelamento em uma *pré-essentia*, mais na exposição do que na pressuposição, essa escritura não deixa nada se estiolar no “mundo do completo ou da eternidade” (Merleau-Ponty, 1974, p.p.66-67), constituindo o intervalo de *espaçamento* em que tudo deve ser decidido “cada vez” sem uma estabilização diferente da do próprio corpo finito de letra. Essa travessia ou gesto infinito dissemina-se pela escritura, e a mediação desses *dois pontos*, essa marca no título que não se pode transmitir fora da escrita e da leitura, mostra também uma cisão em todo o seu esplendor: não é o grande deserto se transformando em pequenos cursos de água, mas a sua mútua exposição ou existência diferida, um com o outro e contra o outro, formando uma totalidade que não se deixa totalizar completamente, um jogo em que as forças se repelem e empurram entre si, \leftrightarrow , em que a alteridade tem o seu lugar no contato entre elas: outro [dois pontos] outro: a diferença está entre as bordas do desenho que se recorta na superfície, enquanto que o que não se pode traçar (o sentido) não deixa, também de aí se apresentar.

Não há valor absoluto, portanto, nem equivalência geral: eles não vêm “dados” e não são aplicáveis a todos os casos; nunca pode ninguém defini-los fora do acontecimento do texto, nem os estabelecer taxativamente. Não é possível se fazer do valor do signo um valor absoluto, universal ou imanente, nem subordinar ou relativizar outras existências pela sua proximidade dele. Não há hierarquia. Aqui os termos valem pela sua exposição lado a lado, e não por uma abstração relativizante que os organize de cima para baixo. É, dessa maneira, em uma fenda que as formas adquirem seu valor, e elas são uma junto da outra, com a outra, ou não são.

Shifters

Uma das estratégias para abordar essa escritura sem trair a cisão que *lhe dá lugar*, poderia ser refletir um pouco sobre os signos “-”, “∞”, que a abrem e fecham. Uma tendência majoritária, ou “de consenso”, obvia a presença desses signos ou os considera em regimes independentes, mais para satisfazer os pressupostos do intérprete do que para tentar compreender a sua presença lado a lado (em?, dentro?) com o texto. Assim, o signo “-” é

compreendido as mais das vezes como um “travessão” que introduz o “monólogo” ou o “diálogo” do narrador, e o “∞” com o valor convencional de “lemniscata”, o símbolo do infinito. Nessa leitura, o primeiro é um indicador, enquanto o segundo tem valor de símbolo. Aqui se prefere propor, seguindo a terminologia de Giorgio Agamben em *A linguagem e a morte* (que decorre da lingüística moderna), a compreensão desses signos como *shifters*: símbolos-índices, que são “unidades gramaticais, contidas em todo código [*Grande Sertão: Veredas*, no caso], que não podem ser definidas fora de uma referência à mensagem” (2006, p.42). Todo *shifter* tem uma natureza dupla: de uma parte, enquanto símbolo se associa ao objeto representado por uma regra convencional; de outra, como índice, se encontra em uma relação existencial com o objeto que representa⁶¹. Se esses signos não podem ser definidos fora de uma referência à mensagem, se além disso eles estão em uma relação existencial com aquilo que representam, então é claro que tudo podem ser exceto marcas de uma fala. Da mesma forma que os “dois pontos” do título, eles não são ouvíveis ou faláveis, mas só legíveis e escrevíveis: são, de novo, marcas puras da escrita, pelo fato de estar com ela em uma relação existencial, silenciosa.

Ora, pelas referências do narrador –Riobaldo– sabe-se que alguém escuta a sua história e a transcreve em uma caderneta: “O senhor escreva no caderno: sete páginas...” (*GS*:V, p.378). Portanto há, sim, um narrador e ele, além disso, é o protagonista daquilo que é narrado, mas o que está perante os olhos, o que se lê, é o produto de uma transcrição: esse é o evento específico de linguagem em que *tem lugar Grande Sertão: Veredas*. A diferença entre narrador e narratário –sendo este justamente aquele que transcreve, ou seja, *que escreve*– faz, então, *toda a diferença*. Remarcar essa diferença e pensar a exposição dessas singularidades finitas é a alternativa perante um fechamento sempre pronto a se reeditar e cujo contraste ainda parece pertinente.

⁶¹ “Um exemplo evidente... é o pronome pessoal. *Eu* designa à pessoa que enuncia ‘eu’. Assim, por um lado, o signo ‘eu’ não pode representar o seu objeto sem ser a ele associado por uma regra convencional, e, em códigos diversos, o mesmo sentido é atribuído a seqüências diversas, tais como ‘eu’, ‘ego’, ‘ich’, ‘I’, etc.: portanto, *eu* é um símbolo. Por outro lado, o signo ‘eu’ não pode, porém, representar o seu objeto se não se encontra em uma ‘relação existencial’ com esse objeto: a palavra ‘eu’ que designa o enunciador, está em relação existencial com a enunciação, da qual funciona como índice”. (Jakobson, 1971, p. 132, *apud* Agamben, 2006, p. 42)

“O tempo é a vida da morte”

O diabo tem a sua linguagem, é a linguagem da posse, dos haveres, a da apropriação e a sujeição; a da posseção pelo nomear, a de uma arrogância que se pretende capaz de dizer o ser e o mundo, absolutamente. Esse caráter da linguagem (que faz com que Roland Barthes descubra nele uma potência demoníaca⁶²) sustenta-se também no *estado de exceção* teorizado por Agamben:

Como somente a decisão soberana sobre o estado de exceção abre o espaço no qual podem ser traçados confins entre o interno e o externo, e determinadas normas podem ser atribuídas a determinados territórios, assim somente a língua como pura potência de significar, retirando-se de toda concreta instância de discurso, divide o lingüístico do não lingüístico e permite a abertura de âmbitos de discurso significantes, nos quais a certos termos correspondem certos denotados. A linguagem é o soberano que, em permanente estado de exceção, declara que não existe um fora da linguagem, que ela está sempre além de si mesma. [...] A pretensão de soberania da linguagem consistirá então na tentativa de fazer coincidir o sentido com a denotação, de estabelecer entre estes uma zona de indistinção, na qual a língua se mantém em relação com seus *denotata* abandonando-os, retirando-se destes em uma pura *langue* (o “estado de exceção” lingüístico). (Agamben, 2002, p. 33).

Se o valor pré-existisse ao evento do signo, se fosse de um dicionário essencial e atemporal que toda instância de discurso obtivesse o seu sentido, então a existência concreta da escritura não seria uma surpresa nem um acontecimento. Não é do nome nem do conceito isolados e em-si completos, mas da sua montagem sintática junto com outros que se pode esperar alguma coisa como “sentido”. Ora, se nomear fosse possuir e se possuir fosse determinar o ser em formas específicas (o jagunço, o pactário, por exemplo), então a anomia, o inexpressado, o não-lingüístico estariam do lado do não-ser. Mas o não-dito, o indizível, é, na verdade, o fundamento da vida inteira da comunidade humana, aquilo que sustenta todo dizer (Cfr. Agamben, 2006). Se a linguagem tem lugar, é porque ela tem um momento de não-ser que a antecede e continua; porque ela acontece no tempo se ajusta também à economia da morte, o que quer dizer: ela é finita. No entanto, como o atesta a experiência cotidiana, ela tende a fugir dessa economia, a alienar-se do seu caráter temporal, a implantar-

⁶² “Se o poder fosse plural como os demônios? “Meu nome é legião”, poderia ele dizer: por toda parte, vozes “autorizadas” que se autorizam a fazer ouvir o discurso de todo poder: o discurso da *arrogância*. [...] Chamo discurso de poder todo discurso que engendra o erro, e, por conseguinte, a *culpabilidade* de quem o recebe. [...] Plural no espaço social, o poder é, simetricamente, perpétuo no tempo histórico: expulso, extenuado aqui, ele reaparece ali; nunca perece; façam uma revolução para destruí-lo, ele vai imediatamente reviver, re-germinar no novo estado de coisas. A razão dessa resistência e dessa ubiqüidade é que o poder é o parasita de um organismo trans-social, ligado à história inteira do homem: a linguagem.” (Barthes, 1995, p.p. 11-12)

se como enunciado absoluto do ser. É o momento em que o poder se apropria da linguagem: quando um dizer faz supor lógica a captura do lado de fora como determinável ou capturável no âmbito da linguagem, “aí é que ele [o diabo] toma conta de tudo” (GS:V, p. 49).

Esse lado de fora (que é a pressuposição das pressuposições) aparece com clareza quando o homem determina o seu próprio ser como “animal falante”. A voz do animal, vida natural (*zoé*) deixada alhures da linguagem (*polis*), é o fundamento do falante homem (*bíos*) e possibilita aquela dimensão em que âmbitos de discurso significantes são abertos. Porém, a instância mesma de linguagem, o seu ter-lugar, é vedada ao dizer, ele não consegue exprimir a sua ocorrência temporal no significado. Esse é o irrelato absoluto, o momento inerente à linguagem em que ela não pode mais dar conta de sua própria dimensão ontológica. Agamben chama essa cisão, entre a voz do animal (o ter-sido) e a impossibilidade de significar a própria instância (o ainda-não-ser significado), de *Voz* (2006, p. 51-58). Do ter-sido ao ainda-não-ser, a linguagem tem lugar em uma dupla negatividade, portanto no tempo, e é tão finita quanto o homem.

Para Agamben essa *Voz* pode mostrar a sua instância, e ao fazê-lo abre o ser e o tempo ao pensamento, é um índice de si mesma e, desse modo, permite ao falante ter experiência da morte como irrestrita impossibilidade de dizer, a sua constitutiva condição de indizível. A *Voz*, “*shifter* supremo”, consegue melhor mostrar a sua instância naqueles âmbitos de discurso em que, no limite do dizer, o dito se dilui e perde a sua supremacia perante o evento mesmo da linguagem, o seu ter-lugar. A linguagem, jogada no seu ser temporal e espacial, distrai-se do seu viés instrumental e fala de si própria, encontra-se em uma relação existencial com o objeto mesmo que representa, é si-mesma: um objeto de linguagem que se retrai sobre si, cujo sentido é o que ele mesmo é: trans-imanência, alma atrelada à forma de um corpo, pensamento inseparável da sua existência material (textual), que não só fala sobre seres senão que já é ser e criação de ser. Se ela não fala sobre algo, então, o dito (a fala) dissolve-se na indicação do seu próprio ser. O ato de linguagem perde, assim, o seu sentido de apropriação, esquece o seu objetivo e tende a mostrar-se como apresentação de si.

Obra de perda

Essa experiência de cisão entre a fala e o significado, da Voz, está magistralmente apresentada em *Grande Sertão: Veredas* na figura do transcritor. O “doutor” (que com uma pequena variação de ordem, poderia se ler: “doutro”) é aquele que não fala, cuja intervenção é apenas testemunhada pelo produto de uma prática que não intervém no seu fluxo mais do que para mostrar-se a si mesma como pura mediação. Daí os signos “-”, “∞”, que abrem e fecham o romance e que, se compreendidos como aspas (“”) que remetem ao discurso –transcripto- de Riobaldo, só evidenciam o caráter textual do texto, o labor da transcrição tanto quanto a sua recusa à dimensão do dizer e à sanção de um significado para as palavras do ex-jagunço. O “doutor” é quem em *Grande Sertão: Veredas* não fala e não significa, uma pura Voz: “Mas o senhor é homem sobrevivendo, sensato, fiel como papel, o senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda”. (*GS:V*, p.79)

O contraste com o letrado da “Estória de Davidão e Faustino” não poderia ser maior. Enquanto o labor desse moço “muito inteligente” se define pela sua constrição à definição e esgotamento do Faustino na figura de um jagunço-pactário, o “doutor” limita-se a escutar e transcrever o relato de Riobaldo, sem intervir para tirar dele conclusões edificantes ou “sustantes”, sem ao menos registrar a resposta que se espera dele respeito da existência/inexistência do diabo e que motiva a totalidade da narração.

Nesse sentido, a reserva do “doutor” é uma experiência da morte como impossibilidade de dizer e corresponde-se com aquela inelutável perda que constitui para Riobaldo a morte e reconhecimento de Diadorim. É só a partir dessa morte que a personagem abandona a luta armada e questiona a validade do pacto, ao descobrir no corpo exânime do ser amado a verdade sobre seu próprio corpo entregue aos dispositivos da propriedade: “aí ultimei o jagunço Riobaldo [...] Desapoderei” (*GS:V*, p. 451). Esse “desapoderar” é levado ao limite na prática de transcrição, uma verdadeira experiência da Voz:

Ter experiência da morte como morte significa fazer experiência da supressão da voz e do surgimento, em seu lugar, de outra Voz [*grámma*, Voz da morte, Voz da consciência, fonema]. Ter experiência da Voz significa, por outro lado, tornarmo-nos capazes de uma outra morte, que não é mais simplesmente o decesso e que constitui a possibilidade mais própria e insuperável da existência humana, a sua liberdade. (Agamben, 2006, p.118)

Mas, poderia se perguntar: liberdade, em que sentido? Liberdade com respeito a que? Vale dizer: liberdade dos viventes com respeito ao dispositivo da linguagem, à posse e sujeição através do ato de nomear ou de narrar. A recusa a uma linguagem própria, que constitui a prática do “doutor”-transcritor, conserva íntegro o ser (enquanto potência de ser) de Riobaldo ao repetir na indecibilidade a sua não-realização, a sua qualidade de inacabado. Dessa forma, a transcrição é sustentada por uma perda, é ela mesma uma obra de perda⁶³: *corpus-neblina*, esse texto não pode deixar de carregar em si, como princípio de finitude, aquela morte que derruba toda antiga certeza no protagonista e que o joga na indeterminação (“Diadorim é a minha neblina”). “Travessia” ela mesma, portanto, entre duas negatividades – o ter-sido a narração “oral” ou “falada” do ex-jagunço; o ainda-não-ser o significado dessa narração-, a transcrição não tem a ilusão do domínio do dizer e mantém Riobaldo outro com respeito a si.

Uma remissão inclui o remetido tanto quanto quem o remete, faz da própria superfície textual o espaço em que a separação (entre o letrado e o jagunço, por exemplo) é exposta sem anular a diferença, torna-se o texto o lugar da habitação de singularidades sem hierarquia nem exceção, sem relações contratuais ou de troca – é uma apoteose da diferença e já não mais a sacralização do in-diferente⁶⁴. O interlocutor-copista é alguém que, recusando-se à própria fala naquilo que transcreve, à normalização letrada, à conceituação, à sua nomeação, se reserva e reserva o outro de um dispositivo de poder que isola a alteridade em objetos. Quem escreve ausenta-se naquilo que ele faz⁶⁵, limita-se a imitar as palavras de Riobaldo desenhando-as sobre papel, e não o define nem nomeia: é a primeira vez que isso acontece com o ex- jagunço, que já foi batizado muitas vezes (Professor, Cerzidor, Tatarana, Urutu-Branco). Essa já não é mais uma relação de favor e o texto não pretende suprir o contrato com

⁶³ “... cada cosa por ver, por más quieta, por más neutra que sea su apariencia, se vuelve *ineluctable* cuando la sostiene una pérdida –aunque sea por medio de una simple pero apremiante asociación de ideas o de un juego de lenguaje- y, desde allí, nos mira, nos concierne, nos asedia. [...] Tal sería entonces la modalidad de lo visible cuando su instancia se hace ineluctable: un trabajo del *síntoma* en el que lo que vemos es sostenido por (y remitido a) una *obra de pérdida*. [...] ... la modalidad de lo visible deviene ineluctable –es decir, condenada a una cuestión de *ser*- cuando ver es sentir que algo se nos escapa ineluctablemente: dicho de otra manera, cuando ver es perder. Todo está allí”. (Didi-Huberman, 2006, p. 16-17)

⁶⁴ “O texto contém nele a força de fugir infinitamente da palavra gregária (aquela que se agrega), mesmo quando nele ela procura reconstruir-se; ele empurra sempre para mais longe [...] para outro lugar, um lugar inclassificado, atópico, por assim dizer, longe dos *topoi* da cultura politizada, “esse constrangimento de formar conceitos, espécies, formas, fins, leis... esse mundo de casos idênticos”, de que fala Nietzsche; ele soergue, de modo frágil e transitório, essa chapa de generalidade, de moralidade, de in-diferença, que pesa sobre nosso discurso coletivo”. (Barthes, 1995, p. 35)

⁶⁵ “...<<a marca do escritor reside unicamente na singularidade da sua ausência; a ele cabe o papel do morto no jogo da escritura>>. O autor não está morto, mas pôr-se como autor significa ocupar o lugar de um morto. Existe um sujeito-autor e, no entanto, ele se atesta unicamente por meio dos sinais da sua ausência”. (Agamben, 2007, p. 57-58)

o diabo, não toma posse sobre Riobaldo, não o possui: “No real da vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam. Melhor assim. Pelejar por exato, dá erro contra a gente. Não se queira. Viver é muito perigoso...”. (GS:V, p. 66-67)

Êthos

Manter outro não quer dizer aqui assegurar a demarcação de sujeitos determinados (como no caso de Davidão e Faustino), mas um encontro dos viventes na sua única e autêntica possibilidade. Riobaldo só é na transcrição das suas palavras; o “doutor” só nas palavras transcritas. Esse texto, essa Voz, no entanto, é um outro absoluto desses homens, é um corpo de letra, *grámma* puro⁶⁶, que não remete a nenhuma configuração de linguagem capaz de capturar no seu significado o sentido dessas vidas, mas só a si próprio na sua instância temporal e espacial de traçado⁶⁷. Eles, porém, são convocados ao texto na sua mais radical potência de ser, quer dizer, na morte: na sua qualidade de indizíveis e irredutíveis à linguagem, são silêncio. Ser na morte e no silêncio não é prerrogativa de ninguém, é a destinação inelutável do homem –de qualquer um- e não pode constituir “egoidades”: não sujeita, não determina sujeitos, não destina nem se destina à apropriação porque o não-ser é tão inapropriável quanto o ser. Essa experiência, ao abrir o homem à consciência do seu único verdadeiro poder (poder-morrer), abre também o espaço em que a linguagem pode ser o meio de uma liberação da sua dimensão demoníaca:

Estar na linguagem sem ser aí chamado por nenhuma Voz, simplesmente morrer sem ser chamado pela morte é, talvez, a experiência mais abissal; mas esta é precisamente, para o homem, também a experiência mais *habitual*, o seu *êthos*, a sua morada que, na história da metafísica, já se apresenta sempre demoniacamente cindida em vivente e linguagem, natureza e cultura, ética e lógica e é, por isso, atingível apenas na articulação negativa de uma Voz. E talvez apenas a partir do eclipse da Voz, do não mais ter lugar da linguagem e da morte na Voz, se torne possível para o homem uma experiência do próprio *êthos* que não seja simplesmente uma *sigética* [o silêncio como fundamento abissal da palavra]. (Agamben, 2006, p.131)

⁶⁶ “O *grámma* é a última e negativa dimensão da significação, experiência não mais *de linguagem*, mas *da própria linguagem*, ou seja, do seu ter-lugar no suprimir-se da voz”. (Agamben, 2006, p. 49)

⁶⁷ “Chamarás desde agora poesia a certa paixão da marca singular, assinatura que repete a sua dispersão, cada vez além do *logos*, inumana, doméstica apenas, não reapropriável na família do sujeito: um animal feito um novelo, virado para o outro e para si, *uma coisa afinal* [...] A um poema eu não o assino nunca. *O outro assina*.” (Derrida, 2008)

A escritura, como os “dois pontos” [:] do título, media entre alteridades que não estão definidas como sujeitos, mas só pela iminência das suas práticas: falar, escrever. Essa mediação, ao fugir da hierarquização das práticas e da falsificação dos seus operadores, não é mais um dispositivo e, portanto, também não um território soberano fundado na exceção nem no banimento. Pode, então, ser a morada habitual, o *êthos*, desses viventes sempre segregados no domínio social, o meio puro do contato entre os que pareciam tragicamente condenados à separação.

A reserva parece ser a via para “acordar do encanto” que faz Riobaldo duvidar: “Será que, nós todos, as nossas almas já vendemos?”; esse encanto do dizer, de uma linguagem demoníaca e alienada de sua precariedade constitutiva que pretende se apropriar do ser até consumi-lo ou consumá-lo absolutamente. A reserva, então, ao fincar-se em uma dimensão silenciosa, não-arrogante, da linguagem em que o ser seja inapropriável, é também -e sobretudo- uma ética da escritura.

4. O traçado que toca

Essa ética consiste no empreendimento de uma prática que não cessa de se enunciar como tal, que desde a sua abertura até o seu desfecho se mostra a si mesma e não se oculta na denotação. Através dos *shifters* “-” “∞”, que enquadram a referência ao discurso do outro, entre muitas outras marcas, essa escritura desvenda-se como escrita, é um índice da sua própria operação. Para melhor fazê-lo, esses signos assinalam na direção de uma fala corriqueiramente irrelata, banida do domínio da Letra, ao tempo que calam esse domínio e o levam, pela primeira vez, a escutar o ditado⁶⁸ sem pressupostos nem pretensões de soberania. As remissões, que não podem ser definidas fora de uma referência à mensagem, partilham uma relação existencial com aquilo que representam e, assim, mostram o seu ter-lugar na estrutura de uma Voz: um desenho, materialidade de uma força, lugar da morada habitual em que a diferença se expõe na cisão entre duas negatividades; um traçado afinal (pode-se passar um dedo sobre ele), em que o sentido, além do *logos*, se propaga como toque.

⁶⁸ “...aquele que escreve é [...] aquele que ‘ouviu’ o interminável e o incessante, que o ouviu como fala, ingressou no seu entendimento, manteve-se na sua exigência, perdeu-se nela e, entretanto, por tê-la sustentado corretamente, fê-la cessar, tornou-a compreensível nessa intermitência, proferiu-a relacionando-a firmemente com esse limite...” (Blanchot, 1987, p. 29). Também: “Yo soy *un* dictado, pronuncia la poesía, apréndeme *par coeur*, vuelve a copiar, vela y vigíleme, mírame, dictado, ante los ojos: banda de sonido, *wake*, estela de luz, fotografía de la fiesta de luto”. (Derrida, 2008).

[...] tocar no corpo, tocar o corpo, tocar, enfim - está sempre a acontecer na escrita. [...] Ora, a escrita tem o seu lugar no limite; e se lhe acontece portanto qualquer coisa, é simplesmente o *tocar*. Tocar o corpo com o *incorpóreo do sentido*, e assim, *tornando o incorpóreo tocante*, fazendo do *sentido* um toque. (Nancy, 2000, p. 11).

Sobre a superfície –porque estritamente a escritura é superfície- *Grande Sertão: Veredas* mostra o seu ter-lugar por meio de um enquadramento em signos que são essencialmente textuais. No marco de um começo (“-”) e de um fim (“∞”) essa escritura, ao expor-se como um contorno, não tem a pretensão de remeter a outra coisa que não seja ela mesma como o seu objeto de representação, ou seja, não representa mas se apresenta, e a sua apresentação só evidencia a sua própria interrupção. Sobre o limite, essa escritura mostra a sua finitude, a toca, e esse chegar ao limite chama por um sentido que só se pode dar como toque e não se assentar em parte alguma (pois é incorpóreo). Corpo entre os corpos, finitude entre as finitudes, coisa entre as coisas, mas com uma materialidade singular, é no contato que esse *corpus* textual (contato comigo, com você, conosco, *with you and me, con ustedes*, etc.; ou com essas formas pronominais –“nós”, “eu”, “se”- que se repartem a escrita desta dissertação) produz algum sentido ou toca como sentido, pois é no limite entre um corpo e o outro que alguma coisa pode se sentir. Isso também quer dizer que o sentido, como contato, não pode se reter em nenhum lugar, já que o toque acontece entre seres finitos, apenas no roce de suas peles (ou limites, contornos, superfícies), e não pertence rigorosamente a ninguém nem a nada. Quando muito, o toque permite, não só sentir o outro, mas também *se* sentir (um diferimento entre o em-si e o para-si), o que implica sentir a própria limitação, a finitude absoluta que impede qualquer fusão final entre os seres.

Surpresa

Passando de um ao outro e não se detendo em ninguém como a sua propriedade, o sentido demarca o seu passo, deixa alguma marca sobre os corpos que se tocam, pois o seu passo não é indiferente e o toque persiste como ausência quando suspenso. O sentido persiste ou sobrevive como vestígio nos corpos de que se ausenta, ele é esse excesso que faz falta por não se deter intato em nenhum lugar. Essa dupla impossibilidade, a saber, a de se fusionar os corpos entre si, e a de se reter o sentido em um corpo determinado, indica na

direção de uma dupla negatividade correspondente: o sentido não é imanente aos corpos e também não os envia até uma transcendência em que eles integrem uma unidade final ou eterna, em que os próprios lugares de existência sejam aniquilados como garantia da sua realização na totalidade. Dois tipos de totalidade, portanto, são insistentemente profanados pelo sentido que toca. Esses “tipos” se correspondem com as “estruturas formais de sentido” que são desconstruídas por *Grande Sertão: Veredas* (e que nos capítulos anteriores tiveram uma correlação genérica com a epopéia e a narração romanesca), que são: 1). a do sentido “dado”; e, 2). a do sentido mediatizado. Nem vindo de cima nem apropriável e a se impor e, assim, não separado em nenhum patamar inacessível ou intocável, o sentido dessa escritura só se deixa pensar segundo a terceira, e última, estrutura dentre as que, em diálogo com *El sentido del mundo* (2003[a]), de Jean-Luc Nancy, foram salientadas como organizadoras deste trabalho:

-3. La existencia en cuanto exposición del ser-en-el-mundo o del ser-mundo –en la que el mal parece coextensivo del bien, lo “peor” de lo “mejor”, y donde la exposición debe decidirse cada vez [escrita]. O incluso todavía: [...], el sentido como sorpresa [perspectiva diacrítica]. (p.212)

Ou ainda:

Nada le falta nuestro ser: la falta de sentido dado es más bien lo que lo consuma. Nada le falta al mundo: el mundo es la totalidad y la totalidad se consuma en tanto lo abierto, en cuanto la no-totalización de lo abierto o de la *suerte*. En ese sentido el ser-existente del mundo es infinito, en el registro de un infinito *actual* y no potencial. El ser es la actualidad infinita de lo finito. (2003[a], p. 219)

Relegere

Relegere, logo, antes que o *religare* obsessivo do narrador: eis o regime em que o texto, ao expor a limitação das formas que ele mesmo consuma ou desconstrói, ao ritmá-las de tal modo que uma parece coextensiva da outra, impedindo de vez qualquer cercamento de sentido ou alguma primazia substancial entre essas formas; aí, no seu ser exposto, essa escritura impõe uma “atitude de escrúpulo e atenção [...] a inquieta hesitação (o ‘reler’) perante as formas – e as fórmulas- que se devem observar a fim de respeitar a separação entre o sagrado e o profano” (Agamben, 2007, p. 66; Cfr. Nancy, 2007 [b], p. 35). Dessa maneira, não é a uma *restauração* de um mundo perdido, desde um centro axiológico determinável,

que essa escritura está aberta, senão a sua *reconstituição* permanente ou atualização, o que quer dizer que aí nada falta ao mundo a partir do momento em que ele, na sua abertura, é pensável como uma totalidade que não se pode, partindo de nenhuma “perspectiva” nem de uma essência prévia à exposição, totalizar. Não há, nesse texto, nenhum corpo, e também não o próprio *corpus-neblina*, subtraído à esfera do uso reiterado, quer dizer, à esfera da leitura - que é um toque dos olhos sobre a materialidade inscrita-, “cada vez”, segundo cada acontecimento. A releitura põe em jogo os elementos consumados pelo texto, e faz desse jogo o momento do toque em que, infinitamente, o sentido se atualiza e se abre como surpresa.

A legibilidade e iteratividade do texto, assim, são as suas maiores garantias de *profanação*. Se ele é iterável só o é sob condição de que nenhum sujeito-leitor ou sujeito-produtor possa determinar para ele uma significação, final ou original, em que viesse se realizar plenamente de uma vez e para sempre; o que também quer dizer que essa iteratividade não-subjetiva o faz inapropriável. Se não há nesse traçado uma apropriação de sentido final, ou seja, uma apropriação da morte dessa escritura, então também não há um sacrifício fundador que revelasse uma verdade inquestionável e isenta de novas configurações, de outras vezes de existência ou de plurais acontecimentos de leitura. É do toque e passagem entre configurações “fechadas”, da sua exposição lado a lado, que *Grande Sertão: Veredas* tira a sua força de profanação: de um olhar engajado (-) em uma percepção feita de valores “dados”, passa-se a um olhar fixo e teimoso em que quer se impor uma visão absoluta com um centro isento de questionamento (⊙) que, de sua vez, passa a uma apresentação do próprio ato representativo que é como um dobrar-se do olho sobre si (∞), para-si diferindo do em-si, que tende a se mostrar mas que não pode ver-se vendo *se não é se tocando*. Olho revirado sobre o mesmo ato de percepção, esse texto consegue, assim, se reler e se expor ao toque de outros olhos⁶⁹, quer dizer, a “auto-superação da subjetividade que foi aos limites”, que para Lukács constitui a *ironia* romanesca (2007, p.p. 95-96).

⁶⁹ “Torna-se evidente que devemos compreender a leitura não como uma decifração, mas como o tocar e o ser tocado, o contato com as massas do corpo. Escrever, ler, questão de tacto. Mas ainda —e isto também deve ficar claro— na condição de que o tacto não se concentre, não aspire (à semelhança do tacto cartesiano) ao privilégio de uma imediatez que poria em fusão todos os sentidos e ‘o’ sentido. Também o tacto, e antes de tudo o tacto, é local, modal, fractal”. (Nancy, 2000, p. 85)

[(O jogo)]

Cada limite no texto fecha uma subjetividade tanto quanto permite a sua decorrência em uma outra que, de sua vez, pretende superá-la, expondo-se assim a um novo acabamento, pois toda pontualização significativa requer, ao menos em pequena medida, o impor. Cada configuração fechada –ação, narração, transcrição– passa em uma outra que pretende contê-la, em um jogo de bonecas russas ou de caixas chinesas que só é atualizável e iterável quando se enuncia a si próprio como jogo, quando mostra o seu ter-lugar como um enquadramento de coisas que não consegue reter, ou seja, que não pode nem quer se apropriar pela atribuição de um valor ou sentido determinados. Isso quer dizer que vale como jogo, que, mostrando a sua instância, *Grande Sertão: Veredas* só se aposta no passo entre essas dimensões imbricadas e que, pela exposição da própria finitude, ele também se entrega ao jogo, ao contato de outros leitores ou produtores do texto, dando o que contém e o que é ao uso e estremecendo a matriz imagética de “uma coisa dentro da outra”, do “estático dentro do fluído” (Nogueira, 1972, p121), ou de “movimento imóvel” (Pasta Júnior, 1999, p. 68) que domina como lógica no pacto demoníaco ou na apropriação da morte que é e faz o mal.

A neblina da morte do amado Diadorim é a marca a partir da qual toda forma demarca-se, ela abre a alternância do aparecimento e o desaparecimento, da presença e da ausência, da tração e da retração (Didi-Huberman, 2006, p.17). Como *corpus-neblina*, isto é, como jogo entre significações consumadas e sentidos por vir, como coletânea entre significantes jogados na sua montagem (e desmontagem) sintática, esse texto está em um devir-outro incessante, demandando um sentido que nunca se poderia fixar, ou imobilizar. É, portanto, mesmo um *corpus*, segundo a conceituação de Jean-Luc Nancy:

[...] *Corpus*: Discurso inquieto, sintaxe casual, declinação de ocorrências. *Clinamen*, prosa inclinada para o acidente, frágil, fractal. Não o corpo-animal do sentido, mas a arealidade dos corpos: sim, corpos extensos até ao corpo morto. Não o cadáver, onde o corpo desaparece, mas este corpo que, *enquanto tal*, mostra o morto na derradeira discrição do seu espaçamento: não o corpo morto, mas o morto como corpo –e não há nenhum outro. (2000, p. 53)

Ou também:

A escrita de um *corpus* enquanto partilha dos corpos, partilhando o seu ser-corpo, mas não o *significando*, partilhada por ele, uma escrita separada portanto de si mesma e do seu sentido, excrita ao longo da sua inscrição. Isso mesmo que, no mundo dos corpos, diz a palavra “escrita”: corpo

anatomizado de um sentido que não apresenta a significação dos corpos, nem tão-pouco reduz o corpo ao seu próprio signo. Mas um signo *aberto* como os sentidos “sensíveis” –ou melhor, aberto *pela* abertura dos sentidos, expondo o seu ser-extenso-, uma significância do espaçamento, que se espaça ela própria. (p.p.81-82)

Grandes Sertões: Veredas

Mostrando o seu ter-lugar, ou o seu ser-extenso, *corpus-neblina* abrindo-se passo, ou formando-se enquanto se apresenta, *Grande Sertão: Veredas* parece indicar (e não dizer) algo: que é um corpo, -ou *corpus*: coletânea de corpos- uma coisa com dimensão e, portanto, que está no mundo tanto quanto outras existências localizadas e móveis, lado a lado com elas, não para significá-las, senão com(part)ilhando esse ser-corpo que nada subsume nem fusiona, afinal, mas que no contato se pode sentir. Ao não significar os corpos, ao não pretender exercer uma possessão sobre eles, essa escritura não faz outra coisa mais que os *excrever*⁷⁰ e se excrever com eles, isto é, evidenciar a sua impossibilidade de inscrever ou capturar em-si essas existências, de totalizá-las ou retê-las. Mantendo essa discrição, aliás, o próprio sentido da morte de Diadorim fica excrito, quer dizer, na pura exterioridade sem interior à qual essa mesma inscrição não cessa de comparecer quando se mostra *singular-plural*.

“À frente do cortejo das criaturas”, essa morte é tudo menos uma “retardatária miserável” (Benjamin, 1993, p. 210) e não faz outra coisa do que se oferecer ao contato, de mostrar-se como limite e, com isso, de demandar o sentido e de tocar como sentido. Morte excrita dos corpos excritos, dando e dando-se à releitura, a perda de Diadorim deixa, assim, de ser o sacrifício imprescindível para realização alguma, e evidencia a impossibilidade de qualquer configuração de linguagem reter em si o “sentido de uma vida”. Passa, portanto, simplesmente, a indicar essa condição mortal como a finitude de todos os corpos, o que permite, agora, pensar se esse “todos” conserva alguma coisa da “epopéia” e se ainda é possível algum *consenso*.

⁷⁰ “[...] o corpo não é um lugar de escrita [...]. Sem dúvida que o corpo é o facto *que se escreve*, mas não é de modo algum *onde* se escreve, nem sequer *aquilo* que se escreve –mas sempre o que a escrita *excreve*. Só há excrição através da escrita, mas o excrito *resta* esse outro *bordo* que a inscrição, mesmo continuando a significar sobre um bordo, se obstina em indicar como o seu outro-próprio bordo. Assim, de toda a escrita um corpo é o outro-próprio bordo: um corpo (ou mais do que um corpo, uma massa, ou mais do que uma massa) é portanto também o traçado, o gesto de traçar e o seu rasto (*aqui*, vejam, leiam, tomem, *hoc est enim corpus meum...*). De toda a escrita, um corpo é a letra, e todavia nunca é a letra, mas, mais recuada e mais desconstruída que toda a literalidade, uma ‘letricidade’ que já não é para ler. Aquilo que, de uma escrita e propriamente dela, não é para ler, eis o que é um corpo”.(Nancy, 2000, p. 85)

“O tempo é a vida da morte: imperfeição”

Antes dessa reflexão, porém, é preciso ainda recuar um pouco sobre o que esse ser-extenso, dado ao toque, tem de profanatório, já que é da profanação que o toque opera que se pode esperar uma comunidade possível. Segundo Mikhail Bakhtin, o passado épico:

[...] está isolado pela fronteira absoluta de todas as épocas futuras e, antes de tudo, daquele tempo no qual se encontram o cantor e seus ouvintes. Esta fronteira, por conseguinte, é imanente à própria forma da epopéia e percebe-se que ela ressoa em cada sua palavra (1998, p. 407).

Nada mais oposto do que isso ao que, ao se dar à leitura, *Grande Sertão: Veredas* evidencia. Há, é verdade, uma fronteira, um limite: aquele no qual esse livro se enquadra e se localiza como uma determinada escritura ou corpo de letra, só que assim mesmo é que ele se oferece a um tocar dos olhos que “cada vez” tem o seu lugar. Isso faz com que a fronteira (o limite ou a finitude) não seja para nada “absoluta” ou absoluta do contato ou do questionamento, nem que reste em um passado imóvel e intocável, senão que também tem lugar “cada vez”, em contato com cada futuro e com a singularidade do momento de leitura em que o texto é reativado. Ela –a fronteira- comparece ao evento em que o leitor tem o seu lugar, e aí se abre a um devir que já não lhe pertence, e em que o próprio traço consumado vira um traçado em ação - que, em frente, não convém denominar de uma forma que não seja “escrita”. No acontecimento de leitura, esse *corpus* se dá à reescrita, e assim, pela intervenção do outro, ele consegue sair de toda configuração fixada e capturada em um passado absoluto.

Dar o *corpus*

Dis-posto, ou seja, disponível ao tato tanto quanto separado na sua materialidade concreta - e trazendo à atualidade também essa morte que não cessa de se mostrar tocável com os olhos e que se levanta para exigir uma passagem infinita-, esse *corpus-neblina* consegue profanar a separação “sacra” entre o passado absoluto da epopéia e a própria experiência histórica⁷¹. O que essa escrita traz à experiência na concretude da sua exposição ou apresentação, enquanto traçado, é o toque insistente de uma partida, o sentido aguçado da

⁷¹ “La historia comienza allí donde la memoria cesa. Comienza allí donde la representación cesa”. (Nancy, 2001[b], p. 200)

ausência de tudo aquilo que não pode ser representado, ou seja, de nada ou de tudo: daquilo que pesa fora da escritura, excrito e pesando no mundo em que o próprio texto pesa (pesa mais ou menos uma página escrita do que uma vazia?). Essa experiência é a própria *rememoração*, a marca sensível⁷² ou o vestígio no texto daquilo que desaparece porque não pode ser inscrito, isto é, a pegada do mundo em que se entra em contato com esse corpo (ou *corpus*) que não consegue, nem quer, capturá-lo. Essa *rememoração*, assim, é uma “função do presente imediato” (Didi-Huberman, 1999; 2003), da atualidade ou do devir, e persiste no mesmo traçado de *Grande Sertão: Veredas* como “reminiscência criadora” em que o “sentido da vida permanece inatingido e, portanto, inexprimível” (Benjamin, 1993, p.212).

De outra parte, é na experiência do texto, no contato com ele, que se sente a problematidade de toda apropriação do curso do tempo em uma memória fixa, de toda conformidade com um sentido imutável já inscrito ou “dado”. Quando muito, essa memória fixada e o seu sentido deixam no texto a marca de sua ausência, da sorte deles mostrar-se nessa atualidade só como vestígios de abstrações puras, já acontecidas, ou que nem ao menos poderiam ter lugar. Assim trazidas e consumadas pela rememoração à experiência histórica, essas manifestações de um “passado absoluto” são tocadas, ou interpeladas, ou diferidas pelo devir, o que quer dizer que o seu isolamento além de uma fronteira com o presente imediato é ultrapassado. O texto é o lugar em que toda imobilização do tempo em uma *pré-essentia* ou memória originária, não cessa de passar, em que a própria corporeidade daqueles que se tocam é o que se marca e se demarca com o passo desses fantasmas.

Profanação – Disposição

Tocando a partida de todo passado absoluto, acontece o que Bakhtin enunciava como a catástrofe da visão da epopéia: “Destruir esse limite significa destruir a forma da epopéia enquanto gênero” (1998, p.407). Sem fim e sem origem, acontecimento de uma pura mediação, essa escrita expõe a limitação de toda visão fechada e de toda forma em que ela pretenda se representar, para a continuação encadeá-las com outras visões e outros contornos que tendem a desfazê-las, a desmanchá-las da sua insistência em manterem-se intocadas.

⁷² “[...] a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito. A antiga coordenação da alma, do olhar e da mão [...] é típica do artesão, e é ela que encontramos sempre, onde quer que a arte de narrar seja praticada”. (Benjamin, 1993, p. 221)

Desconstrói, portanto, limites muito mais do que os destruir, pois eles também, quando expostos lado a lado, tocando-se entre eles, podem vir a ser outros e entrar no devir em que são cada vez um *sendo*, quer dizer, marcas ou traçados em movimento que estão a produzir novos significados. A ressalva que permite passar da destruição à desconstrução indica algo: não é que *Grande Sertão: Veredas* não introduza em si referências, motivos e estruturas de diversos gêneros literários, senão que ao fazê-lo ele os expõe, sem hierarquias nem relações de dependência, junto com referências, motivos e estruturas de outros gêneros, e que esse diferimento tira deles, assim se chocando ou se enfrentando, toda pretensão de centralidade. A posição central de uma unidade formal chamada “gênero”, portanto, devém na escrita uma dis-posição para o jogo, em que é só do contato entre os contornos e as tendências à captura do sentido que se pode esperar uma alternativa ao mal que constitui toda apropriação, ou seja, de toda determinação do dever-ser da existência (e com isso, da morte).

Disposto (e não mais um dispositivo), diferido da sua pretensa inexpugnabilidade - como a memória fixa com que quer “apropriar-se do curso das coisas” e “resignar-se com o poder da morte” (Benjamin, 1993, p. 211)-, o gênero epopéia entra no jogo do texto. Se o jogo é, segundo a reflexão de Agamben, atividade profanatória por excelência, e se a profanação acontece quando o meio se manifesta como puro meio e se dispõe ao toque, então se pode dizer que a posse de corpos e a incontestabilidade de uma hierarquia, que sempre foram o mais preeminente objetivo da epopéia, ficam no texto estudado abertos a um novo uso:

Ele [o novo uso] consiste em libertar um comportamento da sua inscrição genética em uma esfera determinada [...] O comportamento libertado dessa forma reproduz e ainda expressa gestualmente as formas da atividade de que se emancipou, esvaziando-as, porém, de seu sentido e da relação imposta com uma finalidade, abrindo-as e dispondo-as para um novo uso. [...] A atividade que daí resulta torna-se dessa forma um puro meio, ou seja, uma prática que, embora conserve tenazmente a sua natureza de meio, se emancipou da sua relação com uma finalidade, esqueceu alegremente o seu objetivo, podendo agora exibir-se como tal, como meio sem fim. Assim, a criação de um novo uso só é possível se ele desativar o velho uso, tornando-o inoperante. (Agamben, 2007, p.75)

Essa atualização do uso, que depende de uma desativação e de uma inoperância, permitem pensar, para terminar, no sentido do título desta dissertação.

5. Do título

Nos livros *La comunidad desobrada* (2001[b]) e *La comunidad enfrentada* (2007[b]), Jean-Luc Nancy problematiza o pressuposto ocidental de uma comunidade que se efetuará finalmente no absoluto de suas obras, ou como a sua própria obra absoluta. Para Nancy, esse pressuposto passa sempre pela reativação do mito de uma pátria ou unidade perdida na origem, ou alcançável em algum potencial retorno ou consumação final. Concomitantemente, o mito da consumação comunitária teria o seu relato, um mito do mito, uma narração integral da sua geração, história e fim (2001[b], p.p. 83-84). Assim, o mundo da comunidade já teria adquirido todas as suas condições de verdade, de sentido e de valor, elas o antecederiam sempre, o que precipitaria toda singularidade em um esquema de equivalência geral que, progressivamente, faria da civilização uma obra de morte, ou um “totalitarismo” da efetuação final. Isso, que Nancy opta por chamar “Imanentismo” –pois a sua pressuposição fundamental é a de um sentido que preexiste aos corpos e neles só se manifesta (p. 16)-, repete o gesto de apropriação da epopéia: tendidos a uma fusão final na comunidade (que seria o seu sentido “dado”), os corpos estariam negados na sua singularidade, e a sua aniquilação seria a verdadeira condição de possibilidade de uma realização completa em um ser comunitário e superior. A destruição, portanto, pareceria a mediação com que a comunidade se efetuará a si própria como obra (2007[b], p. 11). O seu dever-ser, portanto, estaria já contido na execução dessa obra de morte, na aniquilação de toda alteridade com que a identidade comunitária se completaria (aquilo que, no capítulo anterior, foi denominado “dialeitização da morte”):

[...] la comunidad de la inmanencia humana, el hombre convertido en igual a sí mismo o a Dios, a la naturaleza y a sus propias obras, es esta comunidad de muerte –o de muertos. [...] Es decir, que la muerte no es aquí el exceso indomable de la finitud, sino el cumplimiento infinito de una vida inmanente: es la muerte misma vuelta a la inmanencia, es, en definitiva, esta reabsorción de la muerte donde la civilización[...], como devorando su propia trascendencia, llegó a proponerse a guisa de obra suprema. Desde Leibniz no hay ya muerte en nuestro universo: de una manera o de otra, una circulación absoluta de sentido (de los valores, de los fines, de la Historia...) colma o reabsorbe toda negatividad finita, obtiene de cada destino singular finito una plusvalía de humanidad o de sobrehumanidad infinita. Pero esto supone, precisamente, la muerte de cada uno y de todos en la vida de lo infinito. (2001[b], p. 32)

É precisamente a partir da morte, da sua exposição, que Nancy propõe uma alternativa para esse pensamento fusional. Já que, “la muerte no se releva” (p. 32), quer dizer, ela não

pode ser reintroduzida em alguma essência que a superasse ou que tirasse a sua evidente negatividade, e já que também um sacrifício do corpo em nome da comunidade aniquila o único que patentiza o estar-em-comum no mundo, dever-se-ia poder pensar uma comunidade que concebesse o limite como algo diferente do mal necessário para consumir-se como obra. A morte evidencia a finitude da existência, isto é, o caráter limitado dos corpos, de todos e cada um, ela mostra que o ter-lugar acaba: “La muerte es indisociable de la comunidad, porque la comunidad se revela a través de la muerte –y recíprocamente” (p.33). Na morte do outro não se revela nada da identidade de um “eu” porque nela nada se revela além da constitutiva finitude da existência, do comparecimento dos corpos na finitude. Não há, portanto, um objetivo final ao qual estejam destinados os corpos: eles na sua exposição juntos, tocando as suas finitudes (ou peles), estão permanentemente expostos a isso que não são – quer dizer, a alteridade: “La comunidad se revela en la muerte del otro: de esta manera se revela siempre al otro.” (p. 35). A impossibilidade de fusionar esse “outro” em um mim-mesmo, ou seja, de apropriar-se disso em que ele se revela, inviabiliza toda comunhão, a consumação das partes em um todo que as subsuma em-si:

La verdadera comunidad de los seres mortales, o la muerte en tanto que comunidad, es su comunión imposible. La comunidad asume e inscribe –es su gesto y su trazado propios–, de alguna manera, la imposibilidad de la comunidad. Una comunidad no es un proyecto fusional [...] (p. 35)

Dessa maneira, antes do que uma representação da totalidade, a comunidade apresenta a finitude e o excesso do ser finito, o sentido que se produz pelo toque entre os seres aí, antes do que um cumprimento teleológico. Isso também pode se dizer assim: o toque não fusiona nada, ele resiste à fusão, ou à obra da morte, e essa resistência difere os que se tocam até o extremo em que o seu “ser-em-comum” é só a tensão entre eles, entre as finitudes que, infinitamente, não se deixam reduzir à identidade (p. 44).

Nancy aposta na partição muito mais do que na comunhão –ou, para dizê-lo de outro modo, mais na participação do que na pertença- quando quer propor uma alternativa à constrição fusional que desconstrói. Aqui o assunto parece ser o de se achar uma comunidade que não se faça sobre uma obra de morte e que, mantendo o diferimento, consiga fazer algum sentido, algum encadeamento entre as finitudes, que não as reconduza ao esquema de nenhuma imanência e de nenhuma transcendência. Levando em conta que Nancy (seguindo nisso o pensamento de Derrida) pensa a escritura como exposição e tensão, como “a escrita de

um *corpus* enquanto partilha dos corpos, partilhando o seu ser-corpo, mas não o *significando*” (2000, p.p. 81-82), isto é, como *excrição*, pouco surpreende que o pensador encontre essa alternativa em: “Algo que sería la partición de la comunidad en y por su escritura, su literatura” (2001[b], p. 53). Para o filósofo, a literatura:

[...] no designa aquí lo que esta palabra indica de ordinario. Se trata en efecto de esto: que hay una *inscripción* de la exposición comunitaria, y que esta exposición, como tal, sólo puede inscribirse, o sólo puede ofrecerse, a través de una inscripción. (p. 74)

Nancy denomina essa inscrição-excrição (fazendo uso do termo blanchotiano *désouvrée*) “comunidade desobrada”, que é aquela que expõe a sua partição livre de qualquer constrição a uma finalização ou fechamento de sentido. Isso, no entanto, não quer dizer que uma tal comunidade não precise de obras, ou que possa simplesmente prescindir delas, senão que é no desobramento, ou seja, na exposição lado a lado da finitude das obras⁷³, que alguma coisa pode ainda ser compartilhada (p. 75). De fato, aquilo a ser com(part)ilhado é a interrupção do mito da fusão original ou final, e a voz ou traçado dessa interrupção tem o seu nome: “se le da un nombre a esta voz de la interrupción: la literatura” (p. 117). Da obra ao texto, como se vem tentado explicitar, acontece sempre essa interrupção, já que é do diferimento, da articulação e do jogo entre configurações, significantes, ou formas, e da sua iteratividade “cada vez” que a escrita toma o seu sentido, ela só é se a interrupção acontece:

[...] Cuando el texto relata su propia historia, y la relata inacabada, y se interrumpe él mismo –y cuando relata aún esta interrupción, pero finalmente se interrumpe otra vez- ocurre que el texto no se tiene a sí mismo como envite, ni como fin o principio. [...] De allí procede, o *es esta relación*, le confiere su nervadura ontológica: el ser en cuanto ser *en* común es el ser (de) la literatura. [...] La literatura [...] tiene por ser [...] la exposición común de los seres singulares, su comparecencia, [...] y la interrupción revela que sólo porque hay comunidad hay literatura: la literatura inscribe el ser-en-común, el ser para el otro y por el otro. (p. 123)

À interrupção do dispositivo da epopéia, assim –da “apropriação do curso das coisas” desde uma “totalidade original”, ou da “modelação sensível dos fenômenos”, ou da “figuração de um gesto de fervor”-, à interrupção do mito de um relato capaz de conter em-si, em “plena luz”, o absoluto do ser e do mundo, e do mito de uma comunidade capaz de efetuar-se nas suas obras, está dedicado (entre infinitas outras coisas) *Grande Sertão: Veredas*: eis o jogo

⁷³ “La inoperancia viene después de la obra, pero proviene de ella”. (Nancy, 2001[b], p.29)

em que está comprometido, eis o novo uso ao que se dispõe quando se apresenta profanamente como um meio puro. Disponível ao toque, que é a atividade profanatória por excelência, excrevendo a sua pele de tinta e papel, desobrado, finito, o texto expõe-se completamente ao fora, mostra que não é e que não há senão o fora ou o mundo em que interior e exterior já não podem ser separados⁷⁴, que ele não é uma territorialidade soberana. Isso também indica que o texto, desobrando o que obra ou o que consuma, ao expô-lo, interrompe o mito de um senso comum que antecederse à existência ou viesse curar as suas contradições, que nada porta um sentido imanente ou transcendente, e que o único que há são corpos sentidos ou sensíveis sobre as suas superfícies, no meio da tempestade da sua diferença: o texto desobra ou faz inoperante o consenso que a epopéia prescreve e evidencia o ser ou o estar-em-comum daqueles que com(part)ilham a tensão e o diferimento de existir juntos, se sentindo, ou (com)movendo, em *com-senso*, isto é, sem fusionar a estranheza dos outros⁷⁵ mas mantendo-a como opção de convivência.

Isso reativa, profana ou cria um novo uso no que tange aos valores, tira também da coragem –que é o valor fundamental da ação “épica” de Riobaldo- o seu originário sentido de entrega à imolação comunitária e divulga um outro sentido da heroicidade:

[No desobramento] el héroe mítico –y el mito heroico- interrumpe su pose y su epopeya. Dice la verdad: que no es un héroe, ni siquiera, o sobre todo, el héroe de la escritura o de la literatura. Que no hay héroe, es decir, que no hay ninguna figura que asuma y presente ella sola el heroísmo de la vida y de la muerte de los seres comúnmente singulares. Dice la verdad de la interrupción de su mito, la verdad de la interrupción de todas las palabras fundadoras, de las palabras creadoras y poiéticas, del habla que esquematiza un mundo y que ficciona un origen y un fin. Dice, de esta manera, que la fundación, la poiesía, el esquema, están siempre ofrecidos, sin fin, a todos y a cada uno, a la comunidad, a la ausencia de comunión que nos hace comunicar y que hace que nos comuniquemos, no el sentido de la comunidad, sino *una reserva infinita de sentidos comunes y singulares*.

⁷⁴ “La existencia no es otra cosa que el ser expuesto: salida de su simple identidad a sí y de su pura posición, expuesta al surgimiento, a la creación, por tanto al afuera, a la exterioridad, a la multiplicidad, a la alteridad y a la alteración.” (Nancy, 2003[b]). También: “La comunidad es de entrada, como tal, compromiso de sentido: no de *un* sentido colectivo, sino del reparto (*partage*) de la finitud.” (Nancy, 2001[b], p. 15)

⁷⁵ “Que este enfrentamiento consigo misma pueda ser una ley del estar-en-común y su sentido mismo, eso es lo que está en el programa de trabajo del pensamiento –inmediatamente acompañado por este otro programa: a saber, que el enfrentamiento, al comprenderse a sí mismo, comprende que la destrucción mutua destruye incluso la propia posibilidad del enfrentamiento, y con él la posibilidad del estar-en-común o del coestar”. (Nancy, 2007[b], p. 13)

Si el héroe, en la escritura de la comunidad, traza la interrupción del mito heroico, no es porque su gesto esté desprovisto de algo que acaso ya no sea necesario llamar propiamente heroísmo, sino que es sin duda, al menos, coraje. La voz singular de la interrupción no es una voz sin coraje. (2001[b], p. 146)

O que em *Grande Sertão: Veredas* sobrevive como vestígio da epopéia que nele insiste em não acontecer, ou em se interromper antes mesmo de ter acontecimento, é a coragem. Essa outra coragem consiste em assumir o perigo da existência, a sua exposição permanente a uma ausência de sentido “dado” ou a se impor, o risco de se defrontar com uma totalidade que não se deixa capturar em nenhuma configuração original ou final (seja pátria perdida, religião da religação, salvação, revelação, *ousia* ou *parousia*, etc.), que portanto não é totalizável, e da que ele mesmo, o *corpus-neblina*, não possui nem quer apropriar-se o sentido absoluto e eterno (como na “epopéia propriamente dita” hegeliana). Aqui não se procura o repouso de nenhuma consciência no consenso, senão que a inscrição se expõe ao contágio dos outros no “cada vez” do acontecimento de leitura e reescrita, no enfrentamento permanente e não passível de síntese nem finalização de formas que, no limite, se entrecrocavam, (*com*)movem ou afetam em suas finitudes singulares. Mantendo esse enfrentamento –entre a epopéia e o romance, entre o diálogo que une e o *diabolo* que separa, entre o bem e o mal, o humano e o inumano, a obediência e a autonomia, o masculino e o feminino, a aurora e o crepúsculo, ou entre a voz e a escritura-, ilimitando os diferimentos, surpreendendo-os: assim *Grande Sertão: Veredas* se oferece exposto, participando de avessos mas sem pertencer a nenhum. Dessa maneira, se evidencia também a impossibilidade verdadeira da existência se pousar em uma condição que não seja o exílio, ou seja, que não há como se sentir “em casa em toda parte” ⁷⁶ senão a condição de aceitar que o mundo é lugar de passo -um asilo, não uma prisão- e que nele não há pátria à qual voltar, que a sua consistência é esse mesmo exílio, que o seu sentido está em uma errância sem retorno no meio da neblina, uma travessia sem destino ou uma odisséia aventurada entre corpos que só são uns com os outros pelo *comum senso* do tato, e não pelo consenso de um fim-final.

Esse é o funcionamento que este trabalho de dissertação pretendeu descrever: o de um texto que se excreve ou se narra como *corpus*, e faz desse acontecimento “cada vez” uma aventura cheia de sentido. Daí o título: *Grande Sertão: Veredas*: uma “epopéia” (sempre entre aspas) da escrita, só isso.

⁷⁶ Lukács, citando a nostalgia de Novalis (2007, p. 25), que em *Teoria do romance*, é um sintoma da separação absoluta entre filosofia e poesia, e entre o tempo histórico do romance e o tempo circular da epopéia. Leia-se em diálogo com essa citação de Agamben: “O Absoluto implica sempre, portanto, uma viagem, um abandono do lugar originário, uma alienação e um estar-fora. Se o Absoluto é o pensamento supremo da filosofia, então esta é verdadeiramente, nas palavras de Novalis, nostalgia, isto é, “desejo de estar em casa em todo lugar”, de reconhecer-a-si no ser-outro.” (2006, p. 127)

BIBLIOGRAFIA

*GUIMARÃES ROSA, João. *Grande Sertão: Veredas*. 11.ed. José Olympio: Rio de Janeiro. 1976.

ABREU, Capistrano de. *Capítulos de história colonial: 1500-1800 e Os caminhos antigos e o povoamento do Brasil*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.

ACCORSI, Simone. El sertón es grande como el mundo. *Poligramas*, Cali, n. 17, pp. 219-225, segundo semestre 2001.

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

_____. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ARISTÓTELES. *Arte poética*. Madrid : Espasa-Calpe, 1964.

ARROYO, Leonardo. *A cultura popular em Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1984.

AUERBACH, Eric. *Mimesis*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: UNESP, 1998.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Editora Cultrix, 1995.

_____. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1997.

_____. *O rumor da língua*. São Paulo: Editora brasiliense S.A., 1988.

_____. *S/Z*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1992.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes. 2005.

BOLLE, Willi. *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. “Formações ideológicas na cultura brasileira”. In: *Estud. av.*, São Paulo, v. 9, n. 25, 1995. pp. 275-293.

BOYLE, Anthony. *Roman Epic*. New York, NY, U.S.A.: Routledge, 1993.

CAMPOS, Haroldo de. A linguagem do Iauaretê. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Fortuna crítica Nº6, Guimarães Rosa*. São Paulo: Civilização brasileira, 1991. pp. 574-579.

CÂNDIDO, Antônio. “A literatura e a formação do homem”. In: _____. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades, 2002. pp. 77-92.

_____. *Crítica radical*. Caracas: Ayacucho, 1991.

_____. “Literatura e subdesenvolvimento” *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p.140-162.

_____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

_____. “O homem dos avessos”. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Fortuna crítica Nº6, Guimarães Rosa*. São Paulo: Civilização brasileira, 1991. pp. 294-309.

CASTRO, Manuel Antonio de. *O homem provisório no Grande Sertão: um estudo de Grande Sertão*: Veredas. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976.

CAVALCANTI PROENÇA, M. Trilhas do grande sertão. In: _____. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Grifo Edições, 1973.

CHIAMPI CORTÉZ, Irleamar. Narração e metalinguagem em *Grande Sertão: Veredas*. *Revista Lingua e Literatura*, São Paulo, n. 2, p. 63-91, 1972.

_____. Narración y metalenguaje en *Grande Sertão: Veredas*. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, n. 98-99, pp. 199-224, jan.- jun. 1977.

COSTA, Ana Luiza Martins. “Rosa, leitor de Homero”. *Revista USP*, nº36, pp. 46-73, dez. 1997-fev.1998.

COUTINHO, Afrânio. *La moderna literatura brasileña*. Buenos Aires: Macondo ediciones, 1980.

COUTINHO, Eduardo (Org.). *Fortuna crítica Nº6, Guimarães Rosa*. São Paulo: Civilização brasileira, 1991.

_____. *Em busca da terceira margem: ensaios sobre o Grande Sertão*: Veredas. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.

_____. Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem. In: _____. *Fortuna crítica Nº6, Guimarães Rosa*. São Paulo: Civilização brasileira, 1991. pp. 202-234.

_____. Discurso literario y construcción de la identidad brasileña. *Poligramas*, Cali, n. 18, pp. 17-27, primeiro semestre 2002.

_____. La deconstrucción de la mirada dicotómica en *Grande Sertão: Veredas*. *Poligramas*, Cali, n. 18, pp. 29-39, primeiro semestre 2002.

DACANAL, José Hildebrando. A epopéia de Riobaldo. In: _____. *Nova narrativa épica no Brasil*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

DANTAS, Paulo. *Os Sertões de Euclides e outros sertões*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1973.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. “Che cos’è la poesia?”. Disponível em: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/poesia.htm>. acessado em: 11/11/2008.

_____. *De La gramatologia*. México : Siglo Veintiuno, 1984.

_____. *Margens da Filosofia*. São Paulo: Papirus, 1991.

_____. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1998.

_____. *O animal que logo sou*. São Paulo: UNESP, 2002.

_____. "The Law of Genre", in *Acts of literature*, ed. por Derek Attridge. New York-London: Routledge, 1992, pp.221-252.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 2006.

_____. “El punto de vista anacrónico”. Trad. C. Salvatierra. *Revista de Occidente*, Madrid, nº 213, fev 1999, pp. 25-40.

_____. “O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein”, trad. M. Ozomar Ramos Squeff in ZIELINSKY, M. (ed) - *Fronteiras. Arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre, Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003, pp. 19-53.

DURÃES, Fani Schiffer. *O mito de Fausto em Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1999.

FAJARDO VALENZUELA, Diógenes. *Allí donde el aire cambia el color de las cosas: Ensayos sobre narrativa latinoamericana del siglo XX*. Bogotá: Escala, 1999.

FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. São Paulo: Globo, 1997.

FOUCAULT, Michel. « Omnes et singulatim ». Disponível em : <http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/omnesetsingulatim.html>. Acessado em: 11/11/2008.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: Fundação editora da UNESP, 1997.

GARBUGLIO, José Carlos. *El mundo mágico de Guimarães Rosa*. Argentina: Fernando García Cambeiro, 1973.

_____. Guimarães Rosa: A gênese de uma obra. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, n. 98-99, pp. 183-197, jan.- jun. 1977.

GILBERTO SIMÕES, Irene. *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*. São Paulo: Perspectiva.

GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.

GUIMARÃES ROSA, João. *Grande Sertão: Veredas*. 11.ed. José Olympio: Rio de Janeiro. 1976.

_____. Peregrimaginar de João. *Magazín Dominical*, Bogotá, n. 504, pp. 14-15, 20 de dezembro de 1992.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. *Temas y problemas de una historia social de la literatura hispanoamericana*. Bogotá: Ediciones Cave Canes, 1989.

_____. Polêmica y crítica. *Revista Aleph*, Bogotá, n. 134, pp. 2-6, 2005.

HANSEN, João Adolfo. *O O: a ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.

HARSS, Luis. *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1966.

HAUSER, Arnold. *Historia social da literatura e da arte*. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1972- 2v.

HAZIN, Elisabeth. “De Aquiles a Riobaldo: ação lendária no espaço mágico”. Disponível em: www.anpoll.org.br/revista/index.php/rev/article/view/29/16. Acessado em: 29/07/2009.

HEGEL, G.W.F. *Curso de estética: O sistema das artes*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Estética*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

HENAO RESTREPO, Darío. Entrevista con Eduardo Coutinho, *Poligramas*, Cali, n. 18, pp. 9-15, primeiro semestre 2002.

JOSET, Jaques. *Historias cruzadas de novelas hispanoamericanas*. Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 1995.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe e NANCY, Jean-Luc. *O mito nazista*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Fortuna crítica Nº6, Guimarães Rosa*. São Paulo: Civilização brasileira, 1991. pp. 62-97.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades, 2007.

LYOTARD, Jean- François. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Estampa, 1997.

MEDEIROS, Sérgio. “Estruturas e fronteiras: o (Pós-)estruturalismo”. Disponível em: <<http://www.centopeia.net/secoes/?ver=77&secao=ensaios&pg=7>> Acesso em: 30/07/2009.

MENDES, Lauro Belchior e VIEIRA DE OLIVEIRA, Luiz. *A astúcia das palavras: ensaios sobre Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1974.

_____. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MINER, Earl. *Comparative poetics*. Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1990.

MOURÃO, Cleonice Paes Barreto. “Diadorim: o corpo nu da narração”. In: Duarte, Lélia Parreira et al. (orgs.) *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC-MG, pp. 158-163, 2000.

MOURÃO, Rui. Processo da linguagem, processo do homem. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Fortuna crítica Nº6, Guimarães Rosa*. São Paulo: Civilização brasileira, 1991. pp. 283- 290.

NANCY, Jean-Luc. *58 indícios sobre el cuerpo, Extensión del alma*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2007[a].

_____. *Corpus*. Lisboa: Veja, 2000.

_____. *El intruso*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006[a].

_____. *El peso de un pensamiento*. España: Ellago Ediciones, 2007 [a].

_____. *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2003[a].

_____. “El vestigio del arte”. In: *Las Musas*. Trad.H. Pons. Buenos Aires, Amorrortu, 2008[a].

_____. *La comunidad enfrentada*. Buenos Aires: La Cebra, 2007[b].

_____. *La comunidad desobrada*. Madrid: Arena Libros, 2001[b].

_____. *La creación del mundo o la mundialización*. Barcelona: Paidós, 2003[b].

_____. *La declosión*. Buenos Aires: La Cebra, 2008[b].

_____. “La existencia exiliada”. *Archipiélago*, n. 26-27, Barcelona, invierno, 1996.

_____. *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006[b].

_____. *Noli me tangere: ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*. Madrid: Trotta. 2006[d].

_____. *Ser singular plural*. Madrid: Arena, 2006[c].

_____. *Un pensamiento finito*. Barcelona: Anthropos, 2002.

NODARI, Alexandre. “Entrevista com Raúl Antelo”. Disponível em: http://www.centopeia.net/entrevista/raul_antelo.php. Acesso em: 01/04/ 2010.

NOGUEIRA GALVÃO, Walnice. *A donzela-guerreira: um estudo de gênero*. São Paulo: SENAC, 1998.

_____. *As formas do falso: um estudo sobre a ambigüidade no Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *Mitológica rosiana*. São Paulo: Ática, 1978.

_____. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000.

_____. Prólogo. In: DA CUNHA, Euclides. *Los Sertones*. Caracas: Ayacucho, 1980.

NIÑO, Hugo. Guimarães: escritura ritual, lectura cómplice en *Duelo*. *Magazín Dominical*, Bogotá, n. 504, pp. 6-7, 20 de dezembro de 1992.

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. “Grande Sertão: Veredas –uma abordagem filosófica”. *Bulletin des Études Portugaises et Brésiliennes* (Paris), n°44-45, pp. 389-403, 1985.

OTTE, Georg. Rememoração e citação em Walter Benjamin. *Revista de estudos de literatura* (Belo Horizonte), v. 4, pp. 211 -223, out. 1996.

PACHECO, Carlos. *La comarca oral*. Caracas: Ediciones La Casa de Bello, 1992.

PASTA JÚNIOR, Antonio. “O romance de Rosa, temas do *Grande Sertão* e do Brasil”. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 55, pp. 61-70, 1999.

PEIXOTO, Afranio. Reseña de la historia cultural del Brasil. In: DA CUNHA, Euclides. *Los Sertones*. Buenos Aires: W.M. Jackson, 1945.

PROPP, Vladimir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

REALES, Liliana. *A vigília da escrita*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2009.

RIBEIRO, Renato Janine. “O letrado e o guerreiro: ou dois ensaios sobre o âmago terrível da linguagem”. *Scripta* (Belo Horizonte), vol.5, nº10, pp. 307-320, 2002.

RODRÍGUEZ BRANDÃO, Carlos. *Memória sertão*. São Paulo: Editora Cone Sul, 1998.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *El boom de la novela latinoamericana*. Caracas: Editorial Tiempo Nuevo, 1972.

_____. *Narradores de esta América*. Argentina: Edición Carabela, 1969.

_____. Anacronismos: Mario de Andrade y Guimarães Rosa en el contexto de la novela hispanoamericana. *Revista Iberoamericana*, Pittsburghh, n. 98-99, pp. 109-115, 1977.

ROJAS HERAZO, Héctor. Gran sertón: Veredas. *Magazín Dominical*, Bogotá, n. 504, pp. 4-5, 20 de dezembro de 1992.

RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa*. São Paulo: UNESP, 2004.

_____. “O tribunal do sertão”. *Teresa: revista de Literatura Brasileira* (São Paulo), nº2, pp. 216-248, 2001.

SANTOS, Julia Conceição Fonseca. *Nomes de personagens em Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1971.

SANTOS, Wendel. *A construção do romance em Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora Ática, 1978.

SCHÜLLER, Donaldo. Grande Sertão: Veredas – Estudos. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Fortuna crítica Nº6, Guimarães Rosa*. São Paulo: Civilização brasileira, 1991. pp. 361-377.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

_____. Grande Sertão: Veredas – Estudos. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Fortuna crítica Nº6, Guimarães Rosa*. São Paulo: Civilização brasileira, 1991. pp. 378-389.

SELDLMAYER, Sabrina; GUIMARAES, César; OTTE, Georg (organizadores). *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

SPERBER, Suzi Frankl. *Guimarães Rosa: signo e sentimento*. São Paulo: Ática, 1982.

UTEZA, Francis. *JGR: Metafísica do Grande Sertão*. São Paulo: USP, 1994.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. “Homens provisórios: coronelismo e jagunçagem em *Grande Sertão: Veredas*”. *Scripta* (Belo Horizonte), vol. 5, nº 10, pp. 321-333, 2002.

VIGGIANO, Alan. *Itinerário de Riobaldo Tatarana: geografia e toponímia em Grande Sertão: Veredas*. Belo Horizonte: Crisálida, 2007.

WARD, Teresinha Souto. *O discurso oral em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo/ Brasília: Duas Cidades, 1984.

WEBER, João Hernesto. *A nação e o paraíso: a construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1997.

WERNECK SODRÉ, Nelson. *Historia da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1940.

XISTO, Pedro. À busca da Poesia, In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Fortuna crítica Nº6, Guimarães Rosa*. São Paulo: Civilização brasileira, 1991. pp. 113- 141.